SZTUKA

Miesięcznik ilustrowany poświęcony Sztuce i Kulturze.



Sztuka i Kultura,
Malarstwo, rzeźba, architektura,
Sztuka dekoracyjna, przemysł artystyczny,
Grafika, fotografia artystyczna,
Pomniki i zabytki sztuki i kultury,
Muzea, zbiory publiczne i prywatne,
Rozwój miasta, regulacya,
Ochrona piękna i pomniki przyrody.

ORGAN:
Galeryi Narodowej miasta Lwowa,
Muzeum Narodowego im. Króla Jana III.,
Muzeum przemysłu artystycznego,
Towarzystwa Sztuk pięknych,
Grona Architektów we Lwowie,
Towarzystwa miłośników Lwowa,
Towarz. upiększenia miasta Lwowa i Okolicy,
Towarz. miłośników fotografii artystycznej.

◁ Lwów, 1912. ▷

Styczeń. — Zeszyt I.

Rok II.

„SZTUKA"

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY, POŚWIĘCONY SZTUCE I KULTURZE

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA.

Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI.

REDAKCYA i ADMINISTRACYA „SZTUKI":

Lwów, ul. Chmielowskiego 12 — Willa Palatyn. — Nr. Telef. 894.

WARUNKI PRENUMERATY:

PRZEDPŁATĘ PRZYJMUJE **ADMINISTRACYA „SZTUKI" WE LWOWIE,**
ORAZ WSZYSTKIE KSIĘGARNIE, BIURA DZIENNIKÓW i KANTORY.

NA CESARSTWO i KRÓLESTWO SKŁAD GŁÓWNY:
WARSZAWA, KSIĘGARNIA GEBETHNERA i WOLFFA.

PRENUMERATA WYNOSI:

	WE LWOWIE	W GALICYI i AUSTRO-WĘGRZECH	W ROSYI i KRÓLESTWIE POL.	W NIEMCZECH	W EUROPIE franków	W AMERYCE
kwartalnie . . .	8 kor.	K. 8·60	4 Rbl.	8 marek	8·50	2 dolary
półrocznie . .	16 kor.	„ 17.20	8 Rbl.	16 marek	16·—	4 dolary
rocznie	32 kor.	„ 34.40	16 Rbl.	32 marek	32·—	8 dolarów
Zeszyt pojedynczy	3 kor.	„ 3·20	1 Rubel 50	3 marki	3 fr. 25	1 dolar

SPIS RZECZY W ZESZYCIE I.

SPIS RYCIN.

SZTUKA

SZTUKA

Miesięcznik ilustrowany, poświęcony Sztuce i Kulturze



LWÓW 1912.

SPIS RZECZY.

SPIS AUTORÓW.

SPIS ARTYSTÓW.

ILUSTRACYE.



„CZY CHCESZ RÓŻY?"

MALOWAŁ WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.

OBR. OL. WŁASNOŚĆ GAL. NAR. M. LWOWA.



ZYGMUNT VOGEL.
Łazienki w Warszawie.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

BACCIARELLI.

Można by nawet wypowiedzieć wątpliwość, czy społeczeństwo polskie, a zwłaszcza sztuka polska była wdzięczną temu spolszczonemu Włochowi, co przybrawszy raz drugą ojczyznę, oddał się jej już ze wszystkiem i pół wieku buduje fundamenta sztuki polskiej. Inaczej by postępował Anglik, który zaanektował prawie dla *„nation“* Van Dycka i Lely'ego czy Knellera, bez których by nie miał swoich Reynoldsów i Gainsboroughów, lub Zucharellego, bez którego by jeszcze długo nie było angielskiego pejzażu. Ten Włoch, co się z Niemką żeni i polonizuje się ż żoną i dziećmi, co porzuca drezdeńskie korzyści, nie daje się wziąć na splendory Burgu i Schoenbrunnu, ten Włoch co sobie wyprasza w herbie pół orła białego w koronie i dwa białe skrzydła orle na hełmie, gdy go Rzeczpospolita do klejnotu przypuszcza, uwalniając *a scartabellatu, — cum prole utriusque sexus nata et nascitura, et capacitate bonorum,* ten Włoch czuł się Polakiem. I był wielkim artystą swego czasu, któremu zawdzięczamy secinę znakomitych portretów ludzi epoki największych nieszczęść. Temu też przypisać należy w sporej mierze pewną idiosynkrazyę: — malarz ludzi upadku państwa, stał się synonimem malarza upadku, — malując zewnętrzne świetności tych, co zawinili katastrofę, stał się w opinii prawie współwinnym. Przykre modele wpłynęły prawie na ocenę sztuki jego.

Więc też Grassi, któremu parę razy danem było malować ks. Józefa czy Kościuszkę, z góry mógł liczyć na większą sympatyę. To może było powodem, że właściwie tyle o Bacciarellim wiemy, co napisał Ciampi, a od Rastawieckiego po Fournier-Sarloveze'a, który znowu tyle wie, co go nauczył hr. Mycielski, nie przybyło żadnych wiadomości. Więc powtarzamy bez końca, że był uczniem „Benefialego“, choć nawet na pewne nie wiadomo, czy uczył się u Benefial'a, co to jeden z pierwszych buntował się przeciw manieryzmowi baroku, krytykował swoich kolegów w akademii St. Luca, której był na chwilę rektorem, aż go z niej wyrzucili na wszystkie czasy, odsądzając od wszelkiej akademickiej godności. Ale to wszystko się stało, kiedy Bacciarelli był już w Dreźnie,

Ale jeżeli Bacciarelli mógł się nauczyć rysować od doskonałego rysownika i szlachetnego w liniach i kompozycyi prekurzora powrotu do klasycyzmu, jakim był Marco Benefial, to z pewnością nie mógł się od niego nauczyć swego, iście Bacciarellowskiego kolorytu, którego Benefial, naśladujący Dominichina, w kolorycie brunatny i ponury, „in der Farbe düster und unerfreulich“ jak pisze ostatni raz Noack w 1909, chyba niemógł go nauczyć.

To też wszystko zresztą, bez źródłowych studyów, co wiemy o genezie malarskiej naszego Marcella, który pół wieku Polsce maluje, tworzy całą akademię sztuki warszawskiej, kształci trzy czwarte polskich malarzy, jest prostą kombinacyą. „Może pod Batonim“ się uczył, pisze hr. Mycielski, a do Drezna dostał się młokosem „czy nie“ za pośrednictwem Chiaverego, rzymskiego architekty, „a może i za namową“ Rafaela Mengsa?

Ostatnie może. Pierwsze nie, — bo Batoni w Rzymie dopiero od 1760. Chociaż wpływ Batoniego, tego jednego z *restauratori dell'arte,* przyjaciela Mengsa i Winkelmanna, *via* Drezno jest prawie pewny, bo drezdeńska słynna blonda Magdalena w niebieskim płaszczu, udająca cudnie pokutnicę i św. Jan Pompea Batoniego przyszły do Drezna prawie równocześnie z Bacciarellim, a należały

zawsze do ulubionych przez Polonię drezdeńską dzieł włoskich, będących już pod dużym francuskim wpływem. Otóż Batoni, malarz Szczęsnego Potockiego i Amalii z Mniszchów Potockiej mógł wywrzeć wpływ na Marcella.

Ale zdaje się, że Bacciarelli, którego sprowadzono do Drezna z Rzymu, jako rysownika i sztycharza (rzymszczycy się wzajemnie wspierali, Düntzel, Mengs ściągali drugich co przeszli przez Rzym), przyjechał do Drezna już jako gotowy malarz, z własnym typem i odrębnością, tak małe już różnice w jego sposobie, zwłaszcza w kolorycie dostrzegać można przez całych lat dziesiątki, — chociaż, biorąc portrety St. Augusta, których ze trzydzieści namalował, za najlepszy kalendarz rozwoju malarza, z początku maluje ostrzej, twardziej, rysuje dosadniej, a z czasem coraz bardziej złocieje, różowieje, staje się co raz miększym, słodszym, aż mdłym. Niezmiernie ciekawym byłby portret drezdeński, więc wczesny, swej ukochanej panny Rychter, z którą się ożenił, malowany *con amore,* o śmiejących mądrych oczach, — który jest we Francyi,

Ale koloryt swój wziął Bacciarelli z Rzymu, pochodzi on od Maratty, we wszystkich zasadniczych cechach. Niezmieniły tego już wpływy francuskiego *rococo.* W kompozycyach religijnych i mitologicznych krewieństwo francuskie bije w oczy, w portrecie dominuje zawsze Maratta, choć dopatrzysz się, że był już i Sacchi i Chiari, Conca i Trevisani i duże studya Correggia, widocznie już w czasach rzymskich — dopełnione w Dreźnie, gdzie zawsze panował drezdeński kult Correggia.



MARCELLO BACCIARELLI.
Stanisław August.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

Tak się ma z wpływem Francuzów. Był niezawodny w kompozycyach, nie w portrecie. Bo nawet Bacciarelli mógł tylko bardzo niewiele widzieć dobrych francuskich rzeczy. W Paryżu nie był. Do biednych Włoch Francuzi z Wersalu nie dotarli. W Wiedniu niebyło i nie ma dotąd ani Silvestra, Largillière'a, ani Nattiera, Notoire'a, Coypela, ani van Loo, — mógł widzieć Rigaud'a portret Elżbiety Lotaryngskiej, matki męża Maryi Teresy. — W Dreznie prędzej, ale i to raczej u Brühla, którego galeryę kupiła potem Katarzyna, bo na dworze drezdeńskim było ich bardzo mało. Na pozy kurfirstowiczowskie tego co miał być Augustem III., — pyszny *portrait de parade* Rigauda — nie było już w Polsce pola. Więc wpływ francuskiego baroku i rokoku widać doskonale na kompozycyach, układzie, tematach, do czego wystarczały reprodukcye modne, które dochodziły do Polski, daleko mniej na portrecie, i to prawie tylko na portrecie kobiecym.

Że Stanisław August kultywował wpływ francuski i głównie francuski, nie może ulegać żadnej kwestyi. O samodzielności sądu i smaku twórcy Łazienek, restauratora zamku i zbieracza galeryi, z której się został zaledwie — katalog, trudno sądzić. Same zachwyty pisarzy niczego niedowodzą. Katarzyna więcej zostawiła, a historya mówi — i ona sama się przyznawała, — że się na sztuce — *n'entend goutte.* A kupowała więcej i lepsze jak Stanisław August. „*Ce n'est pas amour de l'art,* pisze do Grimma, *c'est voracité. Je ne suis pas amatrice, je suis glouton*". Ta żarłocznica kupiła na raz całą słynną galeryę „naszego" Brühla, to znów galeryę Crozata, raczej Thiersa, 1100 obrazów na raz, w tem Rafael, Guido, Van Dyck, Rembrandt, Teniers etc. Pani Geoffrin tak samo jej dostarczała czy stręczyła artystów i obrazy, jak Stanisławowi Augustowi.

Więc bez Merliniego, bez Kamsetzera nie byłoby Łazienek, bez pani Geoffrin nie było by malarzy regencyi i Ludwika XV., a raczej „stylu pani Pompadour" na Zamku i w Łazienkach, jak bez wyboru i pośrednictwa Bacciarellego, nawet Piatolego nie byłoby Włochów.

Tą drogą zapanował w Warszawie styl pani Pompadour, fantazya *Ermitage*'u i *Babiole*'i, z której urodziły się Łazienki, chociaż już w stylu początków Louis XVI., zapełnione trymotkami Oudry'ego, mebelkami z obrazkami Nattier czy Van Loo. kopistów Bouchera, — przyszedł U pani Geoffrin, w rezydencyi „królowej z *Rue Saint Honoré*", co była córką domestyka Delfiny, poznał Stanisław August świat artystyczny patronki Encyklopedyi, u której we środy schadzali się obok Segur'ów i La Rochefoucauld'ów, „dystyngowanych" cudzoziemców, jak Horacy Walpole, pisarzy jak Marmontel, dziennikarzy jak Abbé Galliani, na poniedziałkowych obiadach artyści, jak ulubieniec jej Van Loo, co stworzył „styl" choć pisać nieumiał, Boucher, któremu kazała malować „wstrzemięźliwość Scypiona" dla Stanisława Augusta (temat dobrze dobrany), i Drouais, i Greuze, a nawet La Tour i najstarszy Vernet. Więc nic łatwiejszego jak wykazać w Salamońskim cyklu czy plafonach u Baccia-

rella wzory Van Loo czy Le Moyna, w historycznych kompozycyach nawet Le Brun'a, w portrecie kobiet Nattiera, każden pozna Nattierowskie Diany i Mussidory, Le Moyne'owskie Omfale, Pandory i Flory, gdy maluje swoje Dyany, Apolle i Narcyzy, choćby Minerwą czy Dyaną miała być carowa Katarzyna, i swoje muzy, chociażby mu ręką i ramieniem pozowała sama nawet Wielka Marszałkowa, pod zastrzeżeniem Stanisława Augusta: *mais nous ne dirons pas qui fut l'original de cette Muse.*

Takich zewnętrznych wpływów francuskiej kompozycyi, takich nawet pożyczek, nieledwie— jakby powiedział stary Brodowski — takiego artystycznego „łupiestwa" w Łazienkach nie mało. A przecież jest w tem wszystkiem Bacciarelli, wytwornym smakiem, miarą w epoce powszechnego *deshabillage,* a nad wszystko kolorytem, jego przeźroczystością, tonem złotym, karnacyą, która o całe niebo przewyższa sztuczną słodycz, banalną *fadeur* rokokistów epoki fardu i pudru, figuryn z menueta, anielic z obłoków o opadłych koszulkach, z pod których wychylają się szczegóły *qui font venir des coupables pensées,* stylu epoki z pobytu Stanisława Augusta we Francyi, stylu Pompadourki, który się tak podobał Stanisławowi Augustowi, w gruncie rzeczy tej męskiej Pompadour'ce na tronie Polski.

To nie przeszkadza że i tu stworzył Bacciarelli szereg „ślicznych" rzeczy, tym ciekawszych, że te główki i te łona, i te ramiona i nóżki, to szwagrowe króla i panie Grabowskie, i panie Sobolewskie, i ks. de Nassau, i Thomatis, i pani Malczewska, co królowi urządzała „greckie" przedstawienia *„au naturel"* w atelier Bacciarellego, i „Todi" nieporównana.

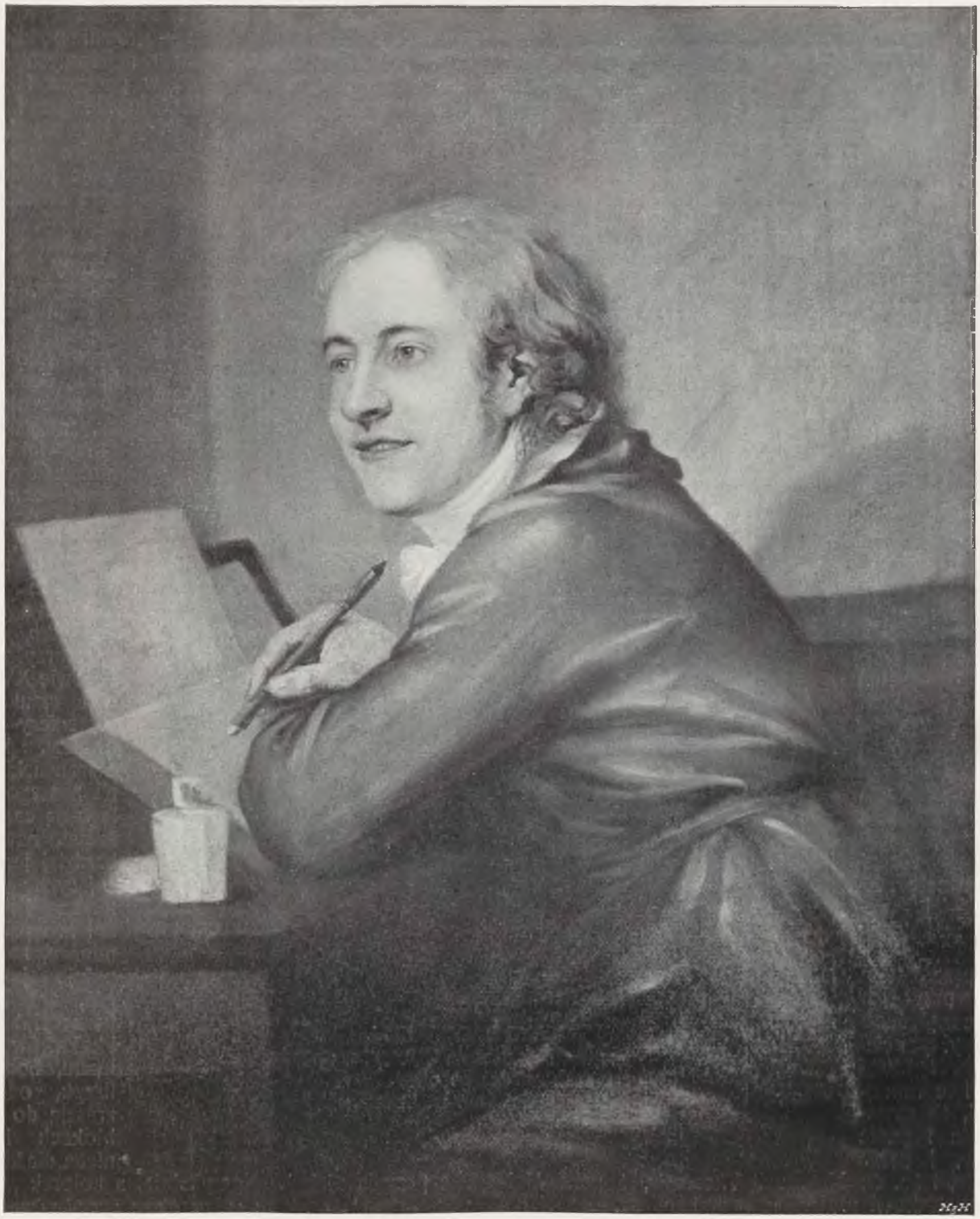
Ale może minąć i musi sława „historycznego" malarza Bacciarellego, od której sam się wzbraniał, i dekoratora olimpijskich scen à la Van Loo, i minie rola jego na dworze Stanisława Augusta, który był tem czem *aposentador* Velasco u Filipa, czy Le Brunu Ludwika XIV., dostawca obrazów, dekorator, aranżer illuminacyj i zawiadowca i klucznik tego *parc au Cerfs* „bawiącego się króla" Poniatowskiego, — ale nie zginie duży malarz, znakomity kolorysta, o cechach całkiem własnych, a przedewszystkiem nie zginie wielki portrecista Bacciarelli.

„Ce peintre a une coulear agreable", pisała o Bacciarellim *mamam* Geoffrin, kiedy jej Stanisław August przesłał swój portret. *„Me voilà en votre présence pour le reste de la vie".* Ale ten koloryt Marcella był więcej jak *agréable.* W dobrych dziełach — głównie po koniec XVIII. w. — jest Bacciarelli jednym z najlepszych kolorystów swego czasu, idzię doskonale w paragon i przewyższa stanowczo w portrecie i Rafaela Mengsa i Batoniego a nie ustępuje wdziękiem i gracyą Nattierowi, przewyższając go prawdą. Więc jest w nim dziwna świeżość i przejrzystość, przedziwny ton, ten złoty, jasny, płynny jak roztopiony bursztyn, — którego mu nikt podpatrzeć nieumiał, choć tylu kopiowało i świetność barw, doskonałe malowanie materyi, atłasu, zwłaszcza aksamitu, futra. Wpływ francuski nie był dość silny, żeby Włocha co się uczył na największych, zwichnąć do rzędu naśladowcy modnych *afféteries douçeatres* i kazał mu *Vanlooter,* co się tylu przydarzyło w drugiej połowie XVIII. w., zanim sztukę wyrwali z maniery wersalskiej Anglicy. Więc sądy o francuskim wpływie na naszego Bacciarellego są całkiem przesadne, nawet w najbardziej jego „francuzujących" portretach niema śladu emalii, ani „rozpędzania" rumieńca, które się stopniuje jak roztarty róż, ani „cielistych" karnacyi *à la* Boucher, i kolorków lalek z menuetu, boginiek z Olimpu, odpowiednich zresztą do wizyi w obłokach i błękitach nieba, dla których ziemska prawda niebyła odpowiednią, a kolorek „udka nimfy wzruszonej" *„couleur: cuisse d'une nymphe émue"* był ostatniem słowem kolorytu.

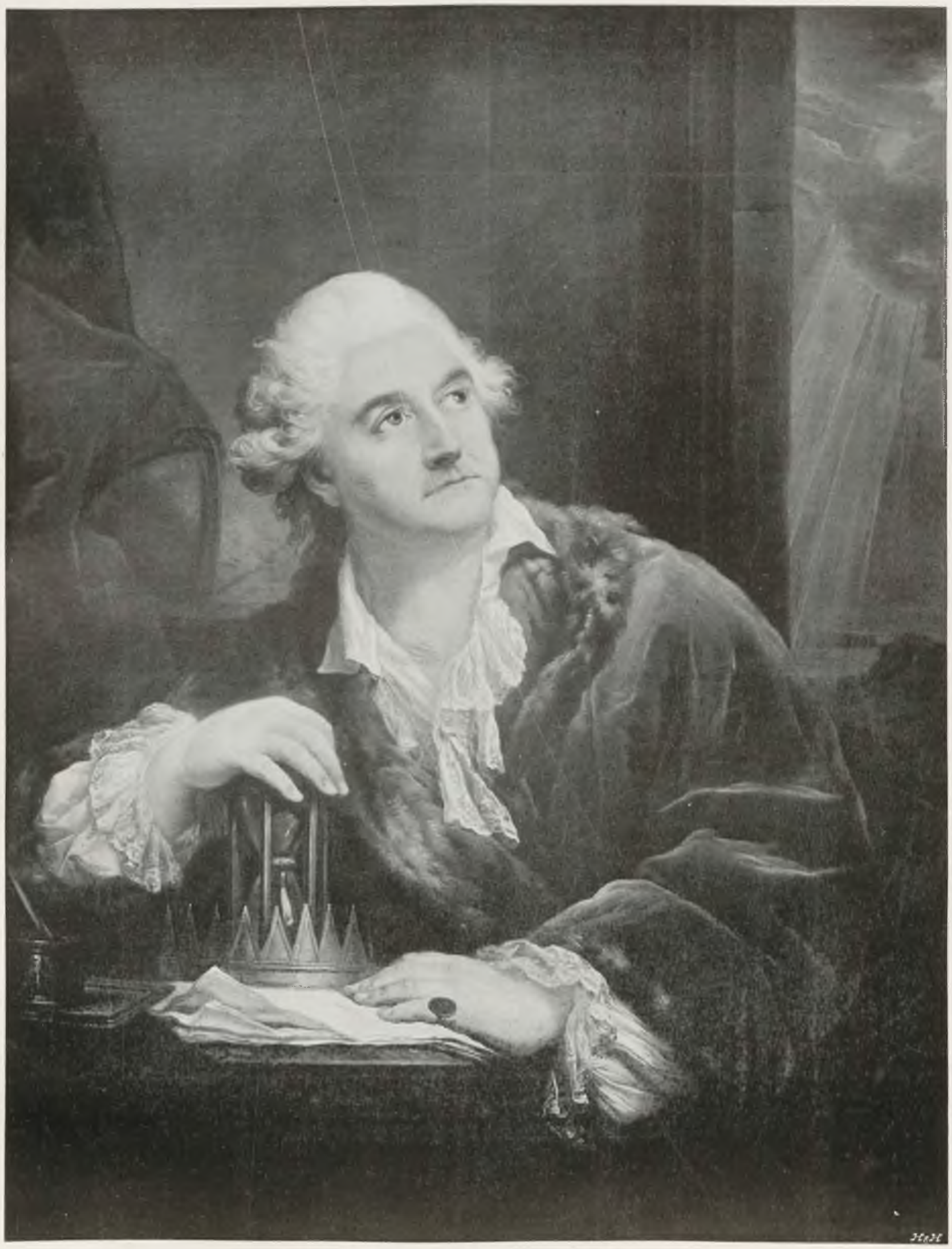


MARCELLO BACCIARELLI.
Ludwika z Poniatowskich Janowa Zamoyska, ordynatowa, wojewodzina podolska.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

Na rachunek Bacciarellego idą zresztą całe masy jego *peinture courente* rozrywanego królewskiego malarza, idą x-te repliki, choć bywały u niego repliki udałych obrazów lepsze jak *première creation,* a przedewszystkiem kopie bez liku, z malarni, ba, z pokątnych warstatów, które zastępowały dzisiejsze instytucye „do powielania", chromolitografie i oleodruki, które wszystkie mają pretensyę uchodzić za „Bacciarellego". Ale znaczenie Bacciarellego leży w portrecie. Więc pomijając formę i te-



MARCELLO BACCIARELLI.
Autoportret
Darowany przez Ordynata hr. Maurycego Zamoyskiego z Warszawy
do Galeryi portretów w Uffiziach we Florencyi.



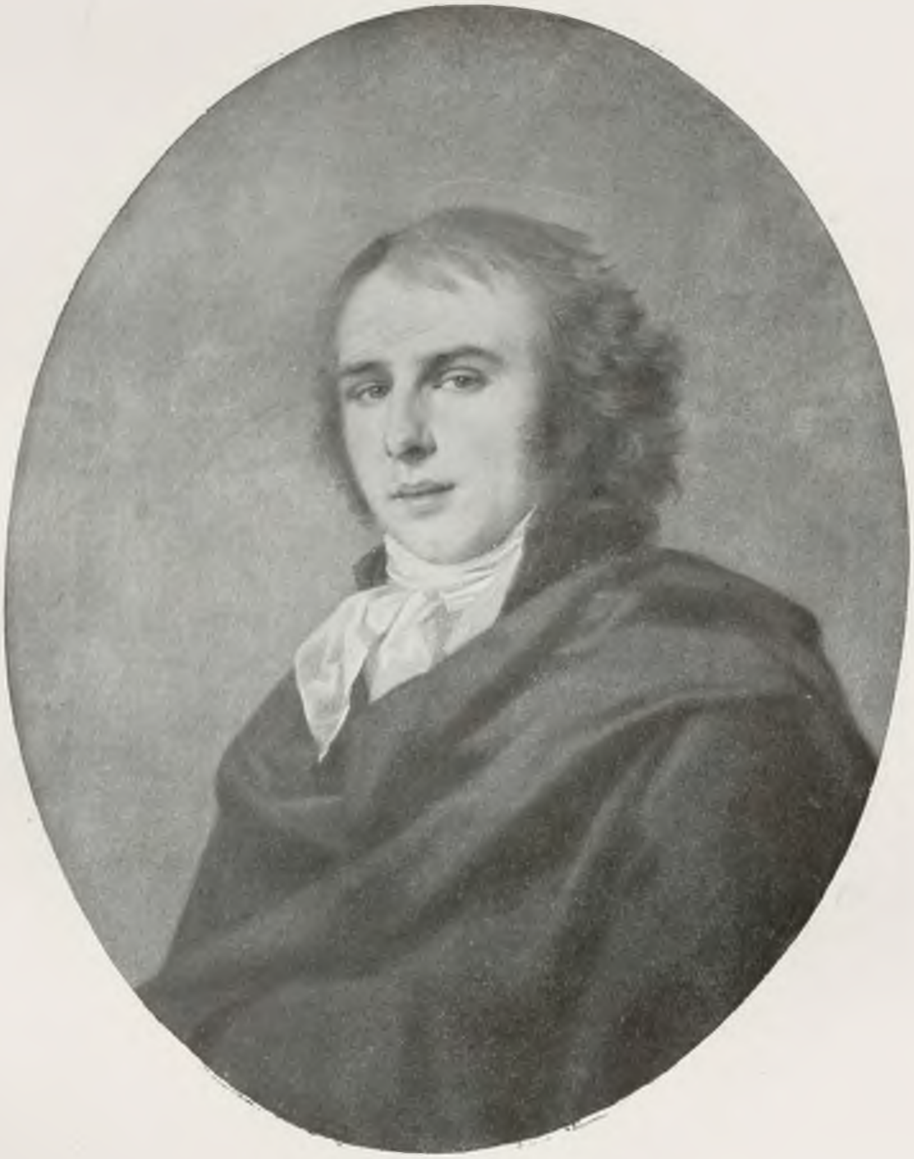
STANISŁAW AUGUST.
Właściciel hr. Edward Raczyński w Rogalinie (Księstwo Poznańskie).

MARCELLO BACCIARELLI.



ATANAZY hr. RACZYŃSKI, młodzieńcem.
Właściciel hr. Edward Raczyński w Rogalinie.

MARCELLO BACCIARELLI.



ANTONI ks. RADZIWIŁŁ.
Właścicielka księżna Jerzowa Radziwiłłowa z Nieświeża.

MARCELLO BACCIARELLI.



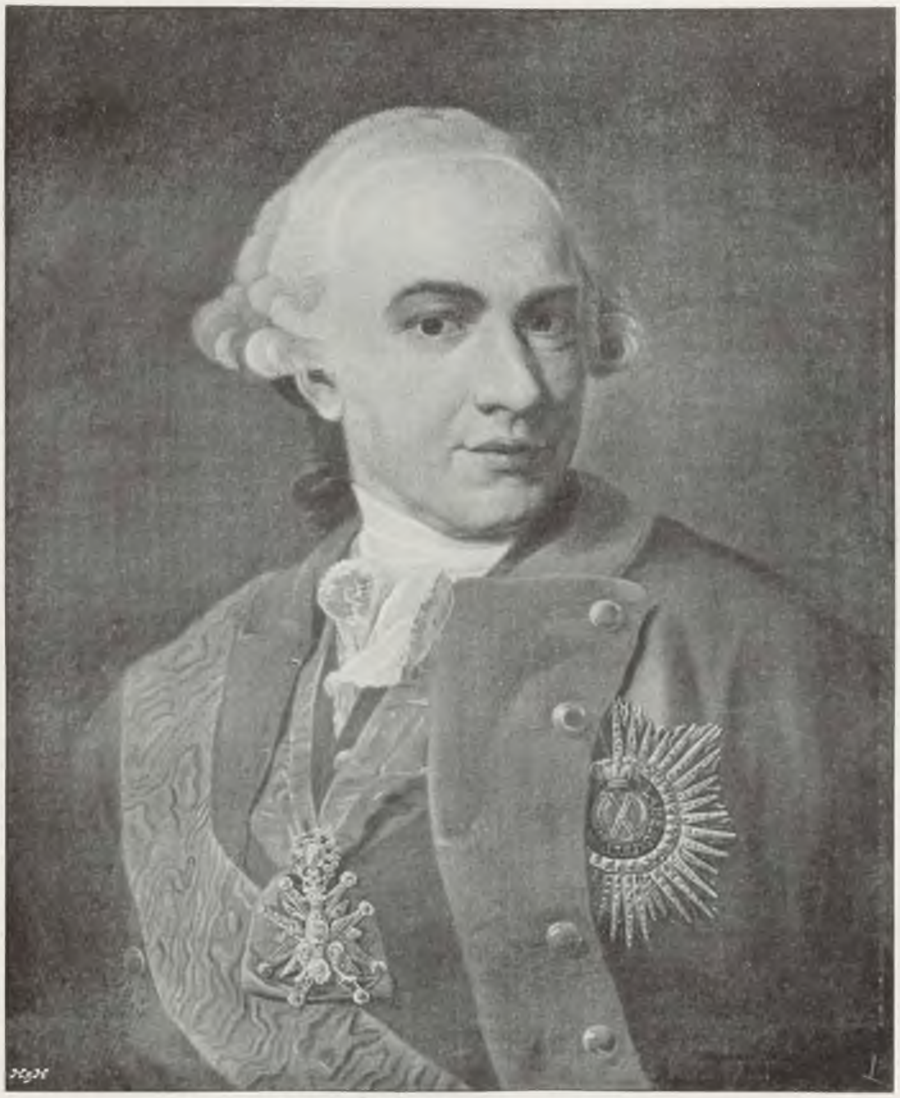
URSZULA z Zamoyskich JERZOWA hr. MNISZCHOWA.
Marszałkowa w. Kor. z córeczką.
Właściciel Maurycy hr. Zamoyski w Warszawie.

MARCELLO BACCIARELLI.

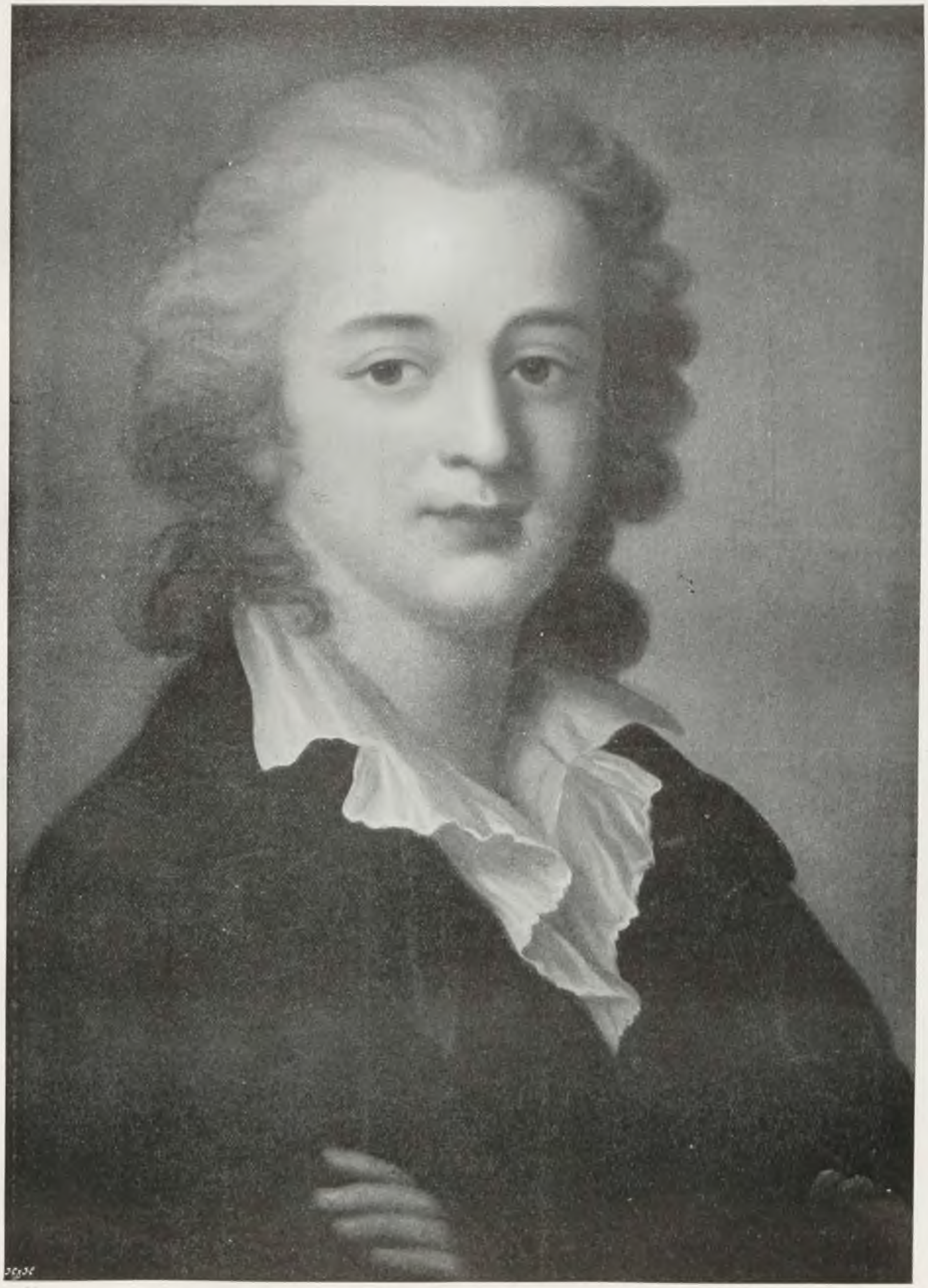


IZABELA z hr. Flemingów ADAMOWA ks. CZARTORYSKA.
Generałowa Ziem Podolskich.
Właściciel Maurycy hr. Zamoyski w Warszawie.

MARCELLO BACCIARELLI.



ADAM ks. CZARTORYSKI.



Hr. STANISŁAW MYCIELSKI.
Właścicielka: hr. Franciszka Mycielska w Wiśniowej (Galicya).



SEWERYNOWA z ks. Sapiehów hr. POTOCKA,
z Łazienek w Warszawie.



Z hr. MEDEM ks. BIRON-KURLANDZKA,
z Łazienek w Warszawie.



Portret nieznanej damy.
Właściciel J. J. Bogucki.



ELŻBIETA z Szydłowskich gener. GRABOWSKA.
Właścicielka hr. Józefa Tyszkiewiczowa w Krakowie.



Księżna STANISŁAWA LUBOMIRSKA.
Wilanów.



STANISŁAW MAŁACHOWSKI.
Właściciel: Ordynacya Zamoyskich w Warszawie.



GŁÓWKA.

chnikę, smak artystyczny, które Bacciarellemu, skoro go świat bliżej pozna, zapewnią poczesne miejsce w sztuce światowej, portret musi mu zapewnić miejsce pomiędzy najlepszymi swego czasu.

Na portrecie Rotterdamczyka pędzla Holbeina stoi napisano:

Corporis effigiem si quis non vidit Erasmi.
Hanc scite ad vivum picta tabella dabit.

Niemoże ulegać wątpliwości, że portrety Marcella nie tylko *corporis effigiem*, ale i trafny wizerunek duszy dają. Jak na swój czas, jego wymogi, na charakter malarski głównie reprezentacyjny, był jednak dużym psychologiem. Gdzie mu było wolno, daje doskonały *portrait intime*. Oczywiście przedewszystkiem w tych swoich preparacyach i szkicach, które mu potem służyły do malowania portretów i niezliczonych replik. Cały szereg portretów zdradza dużo psychologicznej analizy i trafności i olbrzymią skalę wyrazów, — a że to była Polska rządząca, ta idąca przodem publicznego, społecznego i państwowego życia, więc ówczesna „cała Polska“, to jest to skarb nieoceniony.

Że zadaniem malarza reprezentacyjnego było przedewszystkiem malować portretowanych wich dostojeństwie, *peindre dans leur rôle,* to się i bez pewnej pompy i wielkich „allur“ salonu, i „tonów“ obejść nie mogło. Ale bajką jest krytyka o „puszącej się pompie“ i bombaście, a śmieszny zarzut że lubi „buławę,— bo jej stosunkowo bardzo mało używał. Nawet mu raczej tej pompy brakowało, która — na przykład, gdy maluje króla w ornacie koronacyjnym nie była by wcale źle użytą.* Ale co prawda ten „wielki świat“ Polski upadającej już, nawet stracił fantazyę i odwagę wielkiej pozy i wielkiego giestu. Ta szlachecka Rzeczpospolita w drugiej połowie XVIII. w. już się nie puszy. Leszczyńska na tronie Francyi wygląda jak *„une petite princesse provinciale“*, powołana by urodzić Francyi zdrowego Delfina. O czczej „pompie“ w portretach Bacciarellego właściwie nie ma mowy, a znajdzie jej sto razy więcej w portretach z dworów i dworków niemieckich, wielkości małego polskiego starostwa.

Więc chociaż natura dworskiego malarza, przedewszystkiem malarza króla i rodziny królewskiej i „piękności“, Zamku i Łazienek stawiała granice prawdzie psychologicznej, gdyby chciała dobyć na wierzch cały *dessous* duszy, machiavelizm czy prostą perwersyę, rozmaite motywa i składniki charakteru, — chociaż Bacciarelli był cudzoziemcem z rodu i trudniej mu być musiało trafić do duszy narodowej, to wobec portretów jego trzeba powiedzieć, że był dużym psychologiem.

Oczywiście przodem idą portrety króla, którego znał całkiem z bliska, malując ze trzydzieści razy, *aa naturel*, jako zaufany i świadek, patrząc na duszę króla w chwili pozy i *en deshabillé,* w chwilach, gdy mu królowanie robiło całą przyjemność i gdy go brał jego *ennui* za gardło, a *ces maudits maux des nerfs* odbierały resztki charakteru. Na portretach króla znajdziesz całą historyę tego szczęśliwego nieszczęśliwca, co wyjechał na tron upadającej Polski na — zaletach, — które do innych zadań nie starczyły, — co miał mnóstwo sprytu, dobrych i złych chęci, instynktów, co przeszedł wszystkie upadku stopnie, co podpisał wszystkie rozbiory i Konstytucyę 3-go Maja, co był uosobieniem rozkładu, zgnilizny, gangreny i odczuwał warunki odrodzenia.

Korzystałem z Wystawy Florenckiej portretu. Tych osiem doskonałych portretów z wystawy, (zaledwie kilka słabszych) to nie mało do poznania artysty. Niestety nie wszystkie wrócą do Polski. Autoportret Bacciarellego zostanie w przesławnej autoportreciarni Ufficij. Darował go hr. Maurycy Zamoyski. Wprawdzie zostanie jeszcze coś cztery inne w Polsce, ale i tego, stanowczo najciekawszego autoportretu Baciarellego nam szczery żal.

Podaję wszystkie portrety, które były w Pałacu Signorii, zanim się rozleciały po Polsce. Obydwa kobiece może oglądać Kraków na Wystawie starych mistrzów, którą urządził znowu hr. Mycielski, który też urządził Włochom i artystycznemu światu biesiadę florencką, zbierając, przywożąc, wieszając prawie sam w najmniejszych komnatach Palazzo Vecchio tych dużych Włochów z Polski.

Dodaję trzy, które posiada Galerya Narodowa miasta Lwowa, która nadto wraz z Muzeum Nar. Króla Jana III. posiada jeszcze kilka portretów typu Bacciarellowskiego z malarni i typu Lormanowskiego. Więc śliczną złotą główkę Madonny, która nieustępuje najlepszym Marattom, — portret króla z pierwszych lat, prawdopodobnie z 1765—6, połpostać w mundurze aksamitnym czerwonym, przepasany niebieską wstęgą, z zarzuconym płaszczem gronostajowym, — i przedewszyst-



GŁOWA MADONNY.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

kiem portret siostry króla, Ludwiki z Poniatowskich Janowej Zamoyskiej, ordynatowej, Wojewodziny podolskiej.

Szereg innych, które reprodukujemy, to perełki Łazienek, Wilanowa, Ordynacyi Krasińskich i innych właścicieli.

Otóż Bacciarelli zasługuje, żeby się ktoś nim zajął, żeby wydobył szereg jego niezawodnych *capi d'opera,* wykazał linię rozwojową i wyzyskał dzisiejszą sztukę reprodukcyjną. Bo dodać trzeba, że reprodukowano dotąd przeważnie jego słabsze rzeczy, bo lepszych nie dawał ani Peterhof, ani Łazienki, Wilanów czy Jabłonna, ani poznańskie obydwa najpoważniejsze zbiory, ani skarby paryskie Potockich i Branickich, ani Zator. (Zbiór Mielżyńskich w Poznaniu ma 21 Bacciarellich, w tem 13 portretów, przeważnie ze zbioru Rastawieckiego).

A Bacciarelli stanie duży. To przyznawali wszyscy, co widzieli osiem portretów jego w pałacu *della Signoria,* na florenckiej wystawie. Włosi odkryli na nowo doskonałego Rzymianina i mówili mi, żę się wezmą do studyum całkiem zagubionego, dużego malarza.

Więc warto jeszcze na tem miejscu przypomnieć co pisał Marangoni w Arte, że to portrety *„d'una leggerezza ed eleganza degna del miglior settecentesco francese"*, że *„si rivela degno di maggior fama"*. I wypowiadali mi żal, że ich właściwie traktowano, jak majstrów *minorum gentium,* wieszając razem Włochów, którzy malowali w Austryi, Polsce i Rossyi, w przeświadczeniu, że to musiały być mniejsze majsterki, skoro się kontentowali półbarbaryą tych krajów. Tymczasem pokazało się, że ten Bacciarelli, ten Grassi, ten Lampi, to duży malarze.

Stało się z nimi na florenckiej wystawie mniej więcej to, co z nową sztuką polską robią wystawy zagraniczne, co robi Wenecya, tworząc „etnograficzny" kąt dla Polaków, traktując ich jak „zamaszystych" i „bajecznie kolorowych", obok Uprków z Hanny Morawskiej i innych etnografii Słowaków czy Serbów. Powiesiliby obok ludożerców Polinezyi, gdyby ci przysłali obrazy — bo się Polacy dosyć bronić i — szanować nieumieli. Nawet Madziar już nie daje swojej sztuki traktować pod kątem widzenia etnograficznym.

Musi też przyjść zmiana w pojęciach o znaczeniu Bacciarellego dla sztuki polskiej. Frazezy o „manierze starczej", nonsens przeciwstawienia Bacciarellego — Grottgerowi, muszą ustąpić zrozumieniu historycznemu stanowiska Bacciarellego w rozwoju malarstwa polskiego. Idiosynkracya malarza upadającej Polski z wrzekomym dekadentyzmem malarza już ustępuje. Tożsamo kult dla drugiego prądu, który poza Polską dworu i królewiąt odkrył Polskę ludu, chaty, ulicy, rynku, targowicy czy zaułku miejskiego, nie może zaślepiać na wartości absolutne, artystyczne, znakomitego malarza Zamku czy Łazienek.

Akademia malarska, jaką była „Malarnia", z której wychodzą Wojniakowski, Kucharski, de Lesseur, Kopff, Vogel, Kosiński, Rustem, Reichan, Marszałkiewicz, — przez którą przemknął się nawet Orłowski, o czem pisze jego najnowszy żywociaż rosyjski, — to także tytuł do wielkiej narodowej wdzięczności dla Bacciarellego, której niezapłacił ani indygenat, ani „Bagatela" darowana mu przez króla, ani bon na 25.000 dukatów, który na zlecenie Stanisława Augusta zapłaciły rozbiorowe mocarstwa.

Bacciarellego, z pochodzenia Włocha, co przybrał rzetelnie drugą ojczyznę i w nią włożył całą duszę, musi Sztuka Polska uznać za swego i dać mu należne stanowisko w dziejowym rozwoju. W ostatnim niemieckim artykule o Bacciarellim mówi też hr. Mycielski słusznie, że powinien być uważany „als einer der feinsten Künstler seiner Zeit".

Niebawem przypomnimy drugiego Włocha, co dał Polsce dużo dzieł z epoki świtów odrodzenia, Grassiego.

Tadeusz Rutowski.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.
Hamlet.

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.

Czachórski to niemal ostatni przedstawiciel tej arystokratycznej, chłodnej, wymuskanej sztuki, sztuki wykwitłej na podłożu kultury zachodnio-europejskiej, która być może, że tkwiła w zacieśnionem kole i której nie stać było na górny gest, torujący nowe ścieżki twórczości, ale która bądźcobądź była odbiciem tworzącej się wielkiej sztuki polskiej w tych czasach i która pod względem techniki i wykończenia może służyć za wzór.

Zwłaszcza dziś, kiedy coraz bardziej zanika dar kompozycyjny, kiedy np. ciało ludzkie schodzi na plan drugi, zastępowane częstokroć tanimi pejzażykami, kiedy w gronie młodszych artystów jest tak mało kochających piękno twarzy i postaci ludzkiej, kiedy wreszcie strona „rzemieślnicza", w dobrem tego słowa znaczeniu, jest tak zaniedbana, rysunek gra rolę nieraz podrzędną, choć jest przecie jedną z najważniejszych podstaw rzetelnej, wielkiej sztuki — obrazy Czachórskiego, mimo braków swoich, mimo zbyt może, przyznaję, ciasnych granic indywidualności, pozostaną świetnym przykładem uczciwej, rzetelnej twórczości, opartej na opanowaniu wszystkich środków ekspresyi artystycznej, dążącej do bezwzględnej prawdy i pełnego wypowiedzenia się.

Władysław Czachórski urodził się w roku 1850. w Lublinie, tam skończył gimnazyum i oddział rysunkowy u malarza portretów Urbańskiego. Następnie był w r. 1868. uczniem warszawskiej Szkoły rysunkowej, a równocześnie pobierał lekcye prywatne u profesora tej szkoły znanego Hadziewicza. Następnie wyjeżdża na studya do Drezna i Monachium, odznaczany medalami na wszystkich konkursach.

Początek jego twórczości to prawie bezwzględny wpływ mistrza jego Pilotyego. Jest więc w miarę „klasyczny", stąpający na koturnach, chłodny, bardziej poświęcający uwagę zewnętrznym akcesoryom, które obrabia z jubilerską drobiazgowością, niż wewnętrznej treści, raczej opowiada wiernie i przystępnie, niż tworzy. Takim też widzimy go w pierwszym, większym jego obrazie, który był początkiem jego rozgłosu i sławy, w „Hamlecie rozmawiającym z aktorami". Jest to rzeczywiście rzecz piękna, na owe czasy wręcz nie pospolita, tu też, w tym obrazie widzimy to, co cechowało późniejszą całą sztukę Czachórskiego: sumienność, dbałość o formę, smak i wykwint, który potem do takiego kunsztu doprowadził.

„Hamlet", umieszczony na powszechnej wystawie sztuki w Monachium w r. 1879. zjednał artyście obok medalu, rozgłos europejski. Członkowie jury, przybyli z Francyi ze swym prezesem, Bonnat'em, na czele, postawili dzieło to na czele ówczesnej twórczości europejskiej. Jest to też jedna z najlepszych rzeczy Czachórskiego, tematem swoim prawie jedyna w jego twórczości, gdyż potem przeważnie już prawie maluje kobiety. „Co przedewszystkiem uderza w Hamlecie — pisze słusznie Henryk Piątkowski — to nadzwyczajna logika tak w samem pojęciu sceny, jakoteż w jej rozwinięciu. Postać Hamleta jednoczy w sobie cechy rasy i charakteru, jakie nadał je Shakespeare, akcya rozgrywa się wyraźnie, prawdziwie. Całość ma niezwykłą na dzieło sztuki równowagę artystyczną".

„Hamlet" wraz z jeszcze wcześniej namalowanem „Wstąpieniem do klasztoru" to były rzeczy, które jasno już określały przyszły kierunek artysty.

Za ciasno jednak było Czachórskiemu w ramach, jakie zakreśliła mu szkoła monachijska, a przedewszystkiem Piloty, powoli wyłamuje się z pod tego wpływu i tworzy sobie swój własny świat, który na wielkich rynkach światowych zyskał mu taki rozgłos i pokup.

I oto powstaje całe mnóstwo tych wykwintnych, delikatnych, przesubtelnionych, choć nieuduchowionych dam, których buduarowe dzieje opowiada Czachórski gestem dworaka i kochanka... Czujemy zapach kwiatów (bo najczęściej otaczał niemi swoje postacie niewieście) słyszymy szelest układających się w piękne fałdy, uper-



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI.

fumowanych sukien, pieścimy się wzrokiem, arystokratycznemi rączkami, ułożonemi w smętnem zazwyczaj oczekiwaniu na wykwintnych meblach, z cichem uczuciem patrzymy w oczy tęskniących dam, bowiem tęsknota i półsenne rozleniwienie jest jedynem zajęciem tych postaci jakby XVII. i XVIII. wieku i — przebaczamy im ich cokolwiek nienaturalne pozy, ich porcelanowe, bezduszne ciała i rozkoszne, mdłe próżnowanie, bo takie są wypieszczone, ponętne i zdaje się tylko do tego stworzone....

Jeśli szłoby koniecznie o porównanie, to sztuka Czachórskiego jest jak cichy odblask poprzez wpływ Flamandów, takich Watteau'ów, Boucherów, Lancretów, Fragonardów i t. d. bez ich jednak zmysłowości, bardziej dbająca o pozory, pozbawiona cech upudrowanej wesołości i pustoty, rozleniwiała w puchowatości dywanów, egzotycznych zapachów, „form" krępujących żywsze tętno krwi, i namiętnośc i sztuka, układająca się kornie w fałdy tych ślicznych sukien, kryjących cud zimnego ciała. .

To prawda, że w atmosferze takiej trudno pozostawać bezustannie człowiekowi dzisiejszemu, który wymaga jeszcze czegoś więcej od sztuki, pociąga ona jednak czarem swojej dystynkcyi, wyrafinowanym smakiem — tak, że do tych opowieści słabych serc buduarowych powraca się chętnie, choćby nawet... nie na długo. Dlatego obrazy Czachórskiego będą zawsze ozdobą nietylko wykwintnych salonów, dla których, zdaje mi się, w pierwszym rzędzie były malowane, lecz i muzeów, w których należy mu się poczestne miejsce.

Nasza Galerya posiada jeden z takich obrazów bardzo typowych, w którym tętni mussetowski czar miękkiej, roztęsknionej pieśni o ustach, rękach i piersiach kobiecych. Warto go zobaczyć, tembardziej, że dzieła Czachórskiego znane są więcej zagranicą: w Monachium, Wiedniu, Berlinie w prywatnych zbiorach (cesarza Wilhelma) i w Paryżu, niż u nas.

Obraz ma tytuł: „Czy chcesz róży" i przedstawia piękną kobietę w białej, atłasowej sukni, siedzącą na fotelu i ruchem niesłychanie miękkim podającą różę.

Ktoś słusznie zauważył, że obraz ten jest pierwowzorem całego szeregu podobnych mu treścią, układem i wykonaniem. W jubilerskim prawie oddaniu materyi, ozdób, mebli i całego wnętrza święci tu Czachórski prawdziwy tryumf. Jest w tem może chłód i martwota, nie ma krwi gorącej artysty, ale taką już była jego organizacya psychiczna — był raczej arcymistrzem — malarzem zewnętrznych akcesoryów, nie duszy! W tym jednak kierunku jest prawie nieprześcigniony. Obraz w naszej Galeryi jest jednym z najbardziej typowych i pozwalających dobrze poznać właściwe cechy jego twórczości.

Niedawno oglądalem wystawę zbiorową (pośmiertną — umarł w styczniu ub. r.) Czachórskiego w Warszawie. Zastanowiły mię na niej przepyszne pod każdym względem rysunki i szkice. Te szkice przedewszystkiem mówią najwięcej o jego artyzmie, te notatki pospieszne, lepsze niejednokrotnie od skończonych dzieł, zniewoliłyby może do zajęcia się bliżej Czachórskim tych nawet, którzy ze zgryźliwo — japońską pasyą odmawiają mu prawa nazywania się artystą!

Ze śmiercią Czachórskiego ubył sztuce naszej nie geniusz wprawdzie, ale jeden z typowych, oryginalnych jej przedstawicieli, wraz z odmiennym od niego Żmurką, piewca kobiety-kwiatu, cieplarnianego, kruchego, usychającego częstokroć w zamkniętych przed światem komnatach.

Artur Schröder.

OLGA BOZNAŃSKA.



OLGA BOZNAŃSKA.
Autoportret. Olejny.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

Wśród współczesnej sztuki światowej zdobyło sobie własną markę zaledwie kilku polskich artystów. Do nich należy krakowianka, Olga Boznańska. Złote medale zdobyte w Wiedniu, za portret prof. Nauena, który wisi w Krakowskiem Muzeum Narodowem, w Londynie za siedem portretów, w Monachium za portret Dra Hirszenberga, (dziś własność Galeryi Nar. m. Lwowa), *societaire* z wyboru Narodowego Tow. Sztuk pięknych Francyi, medal bronzowy w Paryżu — „zakupiona" przez państwo francuskie dla przesławnej Galeryi Luksemburskiej, gdzie „wisi" od 1904, uznana przez międzynarodową krytykę jako wielka artystka, przynosi chlubę imieniowi polskiemu. Na nic zda się spór, komu więcej zawdzięcza, Monachium, Kriecheldorfowi, Durrowi i Nauenowi, nadizarskiej stolicy w której z przerwami, studyując czy pracując samodzielnie przebywa prawie 18 lat, czy Paryżowi w którym osiada w 1898. Stała już wysoko, gdy osiadła nad Sekwaną, choć nie może ulegać żadnej wątpliwości, że podnosi się na dzisiejszą wysokość pod wpływem Bastien Lepage'a, Carrière'a, Maneta czy Renoira. Ale wybitny, własny temperament, sposoby techniczne, stworzyły w niej tyle odrębności, taki typ samodzielny, że może odpowiadać zasadzie Francuza, że „majstrem" jest tylko ten, kto do nikogo nie podobny.

W roku ubiegłym podaliśmy głosy zawodowej prasy francuskiej i angielskiej o naszej artystce. „Bardzo mało brakuje, a byłoby arcydzieło" — pisał znakomity krytyk francuski. W całym wielotysięcznym Salonie widział Anglik tylko Boznańską godną by jej nazwisko wypowiedzieć obok Besnarda. Prawda, mistrzowstwo w odtworzeniu „spojrzenia", nerwowe życie i „swój sposób" podnoszą wszyscy. „Niewiedzieć czy to my patrzymy na portretowanego, czy on na nas patrzy".

Galerya Narodowa miasta Lwowa posiada Boznańskiej ów portret Dra H. odznaczony w Paryżu i „Goldmedaille" internacyonalnej wystawy monachijskiej i drugie arcydzieło: portret dwojga rodzeństwa. Nadto „typowe" dwa inne, dające pełną charakterystykę dużego talentu znakomitej Polki.

Podajemy sąd paryskiego naszego krytyka doby obecnej, niemogąc niestety na razie dołączyć ostatnich prac Olgi Boznańskiej. *R.*

* * *

Paryż, w marcu 1912.

Obrazy Olgi Boznańskiej dobrze oglądać w własnej jej pracowni. Tu żyją one swem prawdziwem życiem. Oczy otwarte na piękno pokochają tę pracownię. Z murów tajemnicze rozszerzające się jakieś inne życie patrzy tu na nas. Oto kawał mieniącej się materyi na sukni kobiecej, tam barwna sierść psa skulonego, ówdzie uroczne oczy główki dziecięcej, a oto znów nie mądra



OLGA BOZNAŃSKA.
Portret francuskiego poety.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

twarz dżentelmena, któraby w życiu nas drażniła, a tu bawi właśnie swoją skończoną bezmyślnością.

Indywidualność niezmiernie ciekawa w sztuce, jest zarazem najprostszą. Typ to malarza na wskróś, którego inteligencya nie polega na rozumowaniu, ale myślą tylko przestrzeń obejmuje i li tylko, co w niej widzi, jako wzajemny stosunek walorów barwnych na płaszczyznach bryły, oddaje w sztuce środkami swej wiedzy technicznej.

W prawdziwem dziele sztuki wiedza podporządkowana jest sztuce, która stanowi indywidualność artysty, Panna Boznańska ma to uświadomienie. Konsekwentnie swoją wizyę malarską świata wypowiada w obrazach, czy są to portrety ludzkie, czy portret psa, czy martwa natura, czy też krajobraz. Tu ją intelektualne czynniki mało obchodzą. Maluje tak, by sprawić największą rozkosz zmysłową dla oka. A jednak malarstwo jej nie wszystkim się podoba. „Burżuj" nie zamówi u niej portretu. To nie jest „ładne" malarstwo. Za to z pewnością bohater Waltera Patera, Sebastyan Storck, wyrafinowany Holender z XVII. wieku, który wnętrze swego home'u pojmował wytworniej, niż dzisiejsi aranżerzy modernstylowi pokochałby to malarstwo „brudne", które takiem życiem tchnie, tak nieprzewidziane daje wrażenia, tak jest fantastyczne, jak mieniący się szal indyjski, jak stare lśniące naczynie miedziane. Płótna te są jak wytworna materya. Pańskie to, wykwitne, wyrafinowane. Fizycznie odczuć substancyę w tak arystokratyczny sposób, znaczy to przeduchowić zmysły, by stworzyć dzieło sztuki.



OLGA BOZNAŃSKA.
Rodzeństwo.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

Twierdzono, jakoby panna Boznańska naśladowała Carrière'a, dlatego, że jej malarstwo jest tak samo „mgliste", jak obrazy mistrza francuskiego. Jest to zupełnie niezgodne z prawdą. Carrière w ostatnich swych pracach doszedł do zupełnej atrofii kolorystycznej, modelacya stała się u niego czemś pośredniem między rzeźbiarską i graficzną. Przytem Carrière tworzył z ogólnoludzkich tematów improwizacye malarskie, do czego p. Boznańska bynajmniej żadnej skłonności nie czuła. Jej sztuka, najwięcej może mająca powinowactwa z malarstwem niemieckiego mistrza Leibla, jest skromna, do

oka tylko przemawia, nie dla filozofowania. A tak snując li tylko z wątka swojej wizyi — dochodzi ona do ekspresyi coraz to więcej malarskiej, do akcentów coraz to silniejszych kolorystycznie.

Panna Boznańska już całe galerye wypełnićby mogła swymi portretami, których wprost policzyć nie podobna. Z uporem malowała i maluje wciąż te „zamazane“ portrety, których średnie gusty znieść nie mogą. Nie upiększając nigdy modela, ale wydobywając zeń tylko to, co ziemi w jakieś życie senne je pogrążał. Skromna fantazya chudą tu była okrasą zbyt realistycznej poezyi życia. Ale szło jakieś ciepło od jej pędzla, który podnosił, wzmacniał kolor lokalny i w smętnej jakiejś szarudze deszczowej kąpał te masy o niezwykle tęgiej modelacyi. Stąd jakiś spleen ogarnia te dzieci, kobiety i mężczyzn o twarzach zdrowych, ale o oczach jakby osłupiałych.

Wiele ma panna Boznańska cech wspólnych nie tylko z Leiblem, ale i z Manetem, a konsekwentnie



PORTRET dra HIRSZENBERGA.
Nagrodzony złotym medalem na Wyst. intern. w Monachium.
OLGA BOZNAŃSKA.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

charakterystykę malarską stanowi, dzieła na dziełach gromadzi. Indywidualność ta sama w pierwszych jej pracach, co i ostatnich. Trudno się pomylić, patrząc na jej portrety. Z daleka już wybija się to jej dotknięcie zupełnie odrębne, ten wyraz osobliwy matek z dziećmi, żwawych chłopaczków na poręczy, w ugrupowaniach pełnych harmonii, w portretach mężczyzn i kobiet, w tym jednostajnym kolorze szarym z uwypukleniem twarzy, jakby skamieniałych. Nie bogatą skalą kolorów odznaczały się te jej pierwsze obrazy, raczej wilgotny brud i z malarstwem hiszpańskiem. Tu malarskość przebija się głównie w tych gwałtownych kontrastach, które sprzęga harmonia zupełnie indywidualna malarza, umiejącego muzycznie zestroić z największą doskonałością wirtuoza — żywioły, kłócące się ze sobą. Tak jest w portretach Velasqueza, tak w tej genialnie barbarzyńskiej wizyi Greco'a, jak portret Ferdynanda katolickiego w Luwrze, gdzie ponury król z złotą koroną na głowie, z krwawą szarfą, zarzuconą na ciemny płaszcz, prowadzony przez cherubinka o złotych włosach, z twarzą pełną słodyczy, przy-

kuwa i drażni zarazem widza, jak sen okropny, działając tą fantastycznością kolorów. Z upodobaniem powtarzał Manet tę wizyę malarską w swych pełnych ekspresyi portretach.

W ostatnich czasach ożywiła się znacznie paleta panny Boznańskiej. Nie wiem, czemu to przypisać, czy wpływowi malarstwa francuskiego, które dąży do maximum światła, czy też używaniu innych farb, choć ich ziemny gatunek nie przestaje być prawie że wyłącznym dla niej. W przeciwieństwie do monachijskiej recepty „nass auf nass" maluje ona sucho i ton obok tonu kładąc, wysubtelnia szorstkość szarego kolorytu, lustrzaną przejrzystość daje brudnym kolorom ziemnym, których jednolitość jak w pryzmacie się rozszczepia i jak żwir z starego rumowiska gra ich krusząca się masa twarda skalą odcieni niezwykle fantastycznych.

Portrety panny Boznańskiej, jednostajne dawniej w swej skamieniałej monochromii, zaczynają dziś nabierać blasku, ożywiają się nowemi kombinacyami światła, jaśniejszą plamą, połyskiem mieniących się szczegółów. Wzrasta upodobanie do barwnego życia materyi.

Opierając swe studya na gruntownej znajomości formy, na sumiennej obserwacyi, przestrzega ona zawsze ścisłości w rysunku, zwięzłości w modelacyi, a całość ożywia, akcentując tylko pewne szczegóły, a zaznaczając resztę. Benedyktyńska to praca, malowanie portretu przez pannę Boznańską. Tygodnie całe spędza na malowaniu jednego modela, szukając w nim tego, co najcharakterystyczniejsze, co najważniejsze, aż dochodzi do jak największej ekonomii szczegółów i portret powstaje tak bezpośrednio, że pracy w nim nie czuć wcale.

Adolf Basler.



OLGA BOZNAŃSKA.
Portret p.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

„ZAMKNĄĆ OKNA".

Garść uwag z powodu wystawy kościelnej w pałacu „Sztuki" w Krakowie.

I gdyby w dobie ostatniego ćwierćwiecza, ubiegłego wieku i pierwszego dziesiątka lat obecnego, Abdul Hamid lub Mohamet, polecili jakiemuś malarzowi, dajmy na to, Ibrahim Tarcza-Effendiemu *), namalować obraz przedstawiający, charakterystyczne cechy sztuki panującej w poszczególnych krajach Europy: to Ibrahim Effendi najniewątpliwiej sięgnąłby po wzór, jaki przodek, dzisiejszych władców Turcyi Soliman, kazał dla swej informacyi namalować swemu nadwornemu malarzowi odnośnie do mód ówczesnych panujących we Frankistanie.

Ibrahim Effendi musiałby jednak wprowadzić skromną zmianę w koncepcyi obrazu przodka Mohometa V. Zamiast, przepraszam, gołego Niemca z obrazu Solimana, namalowałby rad nie rad nagiego Polaka, z porzuconem na ziemię ubraniem, — otoczonego zgrają przekupniów, z rysami niemców, japończyków, czy mordwinów, zachęcających do kupna i zachwalających golcowi swój tandetny towar.

A biedny drżący od zimna Polak, nie wie co ma wybrać — wyrzec się li, porzuconej, chociaż spłowiałej, ale dobrej jeszcze bo własnej szaty, — a ubrać się w obcą....

Namyśla się — waha — a za nim w pozie ala Böcklin-Malczewski gra mu na flecie Mefisto — melodyę kończącą się refrenem: „Porzuć te obce łachy — toć nie Twoje — nie Twoje — Twemi nigdy — przenigdy nie były — nie były....

I bezradny golas, waha się — rzucić li — własne szaty — czy nie rzucić? — I czy kupić zachwalane szmaty. A jeden z przekupniów, o rysach św. Jana Chrzciciela zakopańskiego — zaleca mu ubranie z parzenicami — i gwałtem usiłuje wcisnąć mu na łeb ciasny „kłobocek" z pawiem piórkiem. — Golec się broni, — usta jego zdają się mówić: „Psia.... za krótkie — za ciasne ineksy na moje piastowskie uda". A obok stojący Japończyk, o rysach prawdziwie sarmackich, mówi głośno: „Nic nie szkodzi, pokryjesz krótkości kimonem japońskim, a będziesz wyglądał prawdziwie po polsku".

A za nimi stoi Mordwin — i czeka na sposobność kiedy i na niego przyjdzie kolej, zachwalić swój towar z pod carskiej pałaty.

A Mefisto o rysach chwilami niemieckiego Michla, uśmiecha się drwiąco — i chytrze gra w ucho golcowi dalej zawrotną melodję; — a w oczach jego widać zniecierpliwienie, lecz czekać musi, — na chwilę, — aby zabrać najspokojniej, porzucone niebacznie stare, ale jeszcze dobre szaty.

A w przypisku na obrazie pomieściłby Ibrahim Effendi uwagę, że Polaka dlatego golcem namalował, ponieważ niewiadomo, jaką obecnie panującą jest moda w sztuce polskiej. — Malarze bowiem polscy — hołdują wszystkim możliwym i niemożliwym prądom, panującym w sztuce europejskiej. — Własnej bowiem, wyrzekli się, ponieważ wmówił w nich Michałek niemiecki, ubrany w beret i togę uczonego, jakoby jej nigdy nie mieli. I miałby Ibrahim Effendi najzupełniejszą słuszność, gdyby dzisiejszą dobę i ostatnie dwudziestopięciolecie w dziedzinie sztuki w Polsce tak zcharakteryzował.

Na tę smutną charakterystykę, złożyło się wiele, bardzo wiele czynników. — Jednym i to z najważniejszych powodów, było fałszywe zrozumienie naszej przeszłości, z doby pierwszych Jagiellonów.

Jak to w jednym z moich artykułów wykazałem, Niemcy przegrawszy sprawę, z francuskimi uczonymi, którzy udowodnili im, że ta anektowana przez Schleglów, Boisserrów, Kallenbachów, Kuglerów i td. sztuka s t a r o n i e m i e c k i e g o gotyku średnich wieków nie jest dorobkiem niemieckiej kultury, lecz francuskiej, postanowili, za jakąkolwiek bądź cenę pokazać światu, że przecież i oni mają wielkie zasługi w dziedzinie sztuki. — Otrzymany bowiem wspaniały dar od Francyi, ponieśli hen na niwy dalekiej Polski, Czech i Węgier, gdzie wraz z pracowitymi kolonistami, szwabskimi czy saskimi — zaszczepili nową kulturę, kulturę gotyku w architekturze, malarstwie i rzeźbie. — I wszystko to co w wiekach XIII., XIV. i XV. powstało w Pradze, Krakowie, Wrocławiu, Koszycach — i indziej, to sztuka zrazu f r a n c u s k o - n i e m i e c k a (Essenwein) — a potem — już jedynie i niepodzielnie n i e m i e c k a (Bode Grueber i inni).

Polscy uczeni, późniejsi profesorowie uniwersytetów we Lwowie i Krakowie wychowani na wszechnicach niemieckich w bałwochwalczem podziwie dla rzekomej kultury niemieckiej wieków średnich — nie wglądając w rachunki niemieckich swych nauczycieli i bezkrytyczne ich znawstwo sztuki, dopomagali ba i dopomagają dziś jeszcze do „odkryć", zjawiających się „uczonych" niemieckich na niwy polskie. — I z galanteryą francuzów północy i dziwnym brakiem poczucia godności narodowej, — jak również zrozumienia przeszłości, wskazują analfabetom zwanym na ironię historykami sztuki, że sztuka w Polsce dawnych wieków, to dorobek ducha pracowitego kolonisty niemieckiego, który przyniósł ją z sobą, do rzekomo barbarzyńskiej Polski w średnich wiekach. — I nic dziwnego, że Niemcy nie mając dzieł sztuki na własnej grzędzie, zajęli — bez wystrzału, dorobek kultury polskiej w dziedzinie sztuki XIV. i XV. wieku — na rzecz rodowitych Niemców, rzekomo z Kolonii pochodzących, Parlerów, notorycznych kotlarzy i fabrykantów igieł, Vischerów, Kraftów i innych kamieniarzy. — A naszego Wita Stwosza, tego „iwrig und geschrayg man" i „unruwigen und heulosen Burger", jak słodko s w e g o r o d a k a norymberskie „ratsverlässe" nazywają, tego rzeźbiarza „aus Cracca" — dopomogli nasi uczeni zaanektować do panteonu sztuki niemieckiej, — ogłaszając urbi et orbi sfałszowany dokument, w którym nazywają mistrza „Allemanusen de Nirenberg", a któremu Neudorfer wyraźnie jako „aus Krakau bürdig" pochodzić każe.

I temu notorycznemu Polakowi, kazali niemieccy „uczeni" wracać z zachodu do własnej ojczyzny, aby tam jak „lux ex Occidente" zaniósł światło nieistniejącej norymberskiej sztuki na niwy swojej własnej ojczyzny. — Zamiast prostować błędy, gromadzące się w historyi sztuki niemieckiej o naszej przeszłości, uczeni nasi przyjmowali każde niemieckie dzieło o naszym dorobku minionych dni, z bałwochwalczem poszanowaniem, dla rzekomej bezstronności i uczoności niemieckiej.

Niestety historya sztuki tak w Niemczech jak i u nas zeszła na farsę, na katedrach niemieckich uniwersytetów siedzą „uczone" głowy, które wszędzie indziej widzieć by należało, lecz nie na tych poważnych wyżynach. — Przy znanej grafomanii niemieckich profesorów szkół

*) Byli w służbie tureckiej Sadyk Pasza, — Bruksch Pasza, dlaczegożby nie miał być jeszcze i Ibrahim Tarcza-Effendi.

średnich, łatwo osięgnąć można katedrę z tych X+1. uniwersytetów Gryffii lub Tübingi, o ile młody adept na docenta — uwinie się zręcznie około profesorówny na wydaniu. Karyera wówczas zapewniona. Kwalifikacye naukowe? — Nikt się o nie ani pyta.

Wystarczy popisać się tytułem Dra i znajomością paru estetycznych rozpraw. — Wystarczy popełnić nowe odkrycie dzieła niemieckiej kultury, na niwach Czech i Polski, a nowa „wielkość" gotowa. — Aplauz całej dumnej Germanii towarzyszy wiernemu synowi ku chwale tej opancerzonej damy.

Aby zaś od takiego historyka sztuki wymagano, oprócz programem ujętych nauk, bodaj elementarnej znajomości form architektonicznych, konstrukcyi budowlanych, historyi konstrukcyi architektury i jej historyi — historyi cywilizacyi w związku ze sztuką, dalej znajomość chociażby z grubsza rysunku, wreszcie obeznania się z techniką malarską i rzeźbiarską, — o to ich głowa nie boli. — Boć naturalnie — sprawa tak postawiona, utrudniałaby i tak niepotrzebnie, trudną znajomość historyi sztuki.

I historycy sztuki zeszli do rzędu histryonów historyi sztuki.

Nic więc dziwnego, że dzieła traktujące o sztuce i jej historyi z tej i z tamtej strony Łaby, trzeba brać do ręki ze sceptycyzmem, tyle tam nieuctwa — tyle kardynalnych i wprost elementarnych błędów i braków.

Tego uświadomienia w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, niestety u nas nie było. Nasi uczeni jak zaznaczyłem przyjmowali wszystko to, co niemieccy uczeni o sztuce polskiej pisali, za dobrą monetę. — Wydawali i wydają na łup ich zachłanności bez obrony naszą własność. — Nie mieliśmy niestety Vitetów, — Guizotów, Violet le Duc'ów — mieliśmy i mamy jedynie historyków sztuki na niemieckiej „erudycyi" i „bezstronności" wychowanych. — I nic dziwnego, że dorobek cywilizacyjny średnich wieków zabrano nam z przed nosa. — I Polska stanęła obnażona brutalnie przez obcych i własnych pseudouczonych bez przeszłości w sztuce; mając wspaniałe dzieła sztuki u siebie — bez własnej sztuki.

I w tej robocie na szkodę ducha polskiego, na szkodę przeszłości naszej, sekundowali naszym i nienaszym uczonym, rozmaici panowie „wielcy malarze między literatami" — a „niedociągnięci" malarze między, malarzami. Ci powiedzieli sobie krótko: „dotychczas sztuki polskiej nie było, bo tak chcą niemieccy i nasi uczeni. Na niwach polskich, to co jest w rzeźbie i malarstwie z doby Jagiellonów — przedstawia sztukę — nie naszą, więc trzeba stworzyć tę sztukę z niczego. A twórcą, będę ja Stanisław Witkiewicz. Żyje jednak wielki mistrz, uznany przez swoich i obcych, potężny malarz, Jan Matejko mu na imię, wielki epigon Niemca „Wita Stossa" w malarstwie. Sztuka Matejki — aleć to nie sztuka — bo ja tak chcę — ja to mówię — panuje wszechwładnie w szkole sztuk pięknych i zabija ją, siłę indywidualności malarskiej i stara się okuć w pęta swych katolicko artystycznych doktryn", — więc trzeba szary tłum snobów pouczyć, że nie tylko „Stefan pod Pskowem, lecz i dobrze namalowana głowa kapusty może być dziełem sztuki". Usunąć więc trzeba przeszkodę. A do tego tak nie wiele potrzeba! — Czernidła drukarskiego jedynie. Czernidłem zburzę wielkość — czernidłem stworzę podwaliny nowej sztuce".

I rozpoczął p. Witkiewicz przewietrzać świątynię, w której rezydował wielki Matejko, z rzekomej stęchlizny. Zaczął przewietrzać nowym powiewem z zachodu — „wybijając okna" na Europę.

I niebacznie, nie licząc się z następstwami, otwarto tak okna jak drzwi nieukończonej budowy świątyni sztuki polskiej.

Robotę Matejki, plan i budowę jego stworzenia wielkiej sztuki malarskiej, na wzorach schyłku XV. wieku, — nie rozumiejąc całej doniosłości roboty, zburzono doszczętnie. Młodzież rozbiegła się po uczelniach Europy, w poszukiwaniu za nowymi pierwiastkami, potrzebnymi do odrodzenia się nieistniejącej sztuki polskiej.

I wielki mistrz, w ostatnich dniach swego pracowitego żywota, — doczekał się najprzykrzejszych chwil, — coraz więcej otaczającej go pustki. Bezkrytyczna krytyka — zaciekłość stronnicza, robiły swoje. Nawet kołtuny krakowskich przedmieść, publicznie w radzie gminnej z przekąsem wyrażali się o pracach wielkiego mistrza, — przeczytawszy poprzód ramoty krytyczne, drukowane w ówczesnych pismach krakowskich.

To boleć mogło; — bolało, — i to przyspieszyło zdaniem mojem, kres życia wielkiemu synowi zbolałej Matki. I odszedł smutny na niewdzięczność tych, którym wskazywał wielką przeszłość ich przodków; — odszedł z goryczą w sercu, — do tych, których uczył hieroglifami genialnego pędzla, w chwilach najstraszniejszego upadku ducha, — że „żywym nadziei tracić nie wolno".

Odszedł, — i jeszcze po za grobem, — ścigało go naigrawanie rzekomych znawców*) Utamara i Hokusaja, naigrawanie z jego sztuki. Sztuka Matejki to nie sztuka, — boć pierwszy lepszy drzeworyt, z wykrzywionemi gębami makaków japońskich, dobywających bram Talien-Wanu jest większym dziełem sztuki, jak bitwa pod Grunwaldem. To głosił w pismach i publicznych odczytach trabant p. Witkiewicza, p. Feliks Jasieński.

Ci Panowie sądzili, że sztukę robi się czernidłem drukarskim, — zapomnieli o jednej rzeczy, że czernidłem, czernić ją jedynie można.

I od ćwierćwiecza panuje czernidło w sztuce polskiej, — a rezultat tych pedagogicznych lekcyi drukarskiej szczotki, — jak najsmutniejszy.

Sztuki polskiej ze śmiercią mistrza Matejki nie stało. A nową czy stworzono?

Niema sztuki polskiej, — bo to, co Matejko stworzył sztuką nie jest, a tem mniej polską nazwać można.

I poszedł sobie Pan Witkiewicz na Podhale. I tam w resztkach dochowanych zabytków średniowiecznego gotyckiego budownictwa i zdobnictwa, — dawnych kolonistów Neumarktu — Szaflar, Szlembarku, Waksmundu, Krempachu, Friedmanu, — podobnych zupełnie do tych, jakie widzimy w muzeach w Clugny i Norymberdze, dopatrzył się p. W. prasławiańskiej, a właściwie polskiej sztuki.

Skromne to i nad wyraz ubogie zdobnictwo. Zaledwie kilka motywów dekoracyjnych: aleć co to szkodzi, od czego czernidło drukarskie. Z tego małego źródełka ludowej sztuki, trysnąć może wspaniały strumień, — rwiąca rzeka — sztuki prawdziwie polskiej.

Czernidło to sprawi, że zjawi się tam na Podhale jakiś potężny Michał Anioł zakopiański, który zdumionemu światu pokaże, co pióro wielkiego pana Witkiewicza Polsce dało.

I... pracowano w pocie czoła. I wszystkie pensyonarki, po ukończeniu kursu w Baraneum, uważały sobie, za obowiązek dziennikarski — odwiedzać rokro-

*) Patrz: Znawca sztuki. J. Tarczałowicz. — Dziennik Polski r. 1901.

cznie pracowitego ewangelistę z pod Gewontu. I rokrocznie — mniej więcej o tej samej porze, toż samo co jota w jotę wyprawia, ze swojemi wywiadowcami p. Wojciech Brzega z Zakopanego, nawiasem powiedziawszy nie wychowaniec p. Witkiewicza, jak sam chce, lecz uczeń znanego monachijczyka prof. Galleta i szkoły zawodowej zakopańskiej, do czego jednak broń Boże przyznać się nie chce; — szły od lat dwudziestu paru z pod Czarnego stawu — nowiny niesłychanej doniosłości — jak to wielki mistrz słowa p. Stanisław Witkiewicz — stoi z zakasanemi rękoma — nad tworzeniem sztuki polskiej, — z ludowych natchnień poczętej.

„Zaczekajcie jeno chwilę, — boć „sprawa ta wiąże z zagadnieniami pierwszorzędnej społecznej doniosłości“ (Sz. i K. u n. S. W.) a zobaczycie! — I wyjdzie, młoda, piękna tam, z łona mocarnego ludku“...

I czekam od dwudziestu lat z okładem, — a ze mną i inni...

I czy myślicie, — że się doczekamy — czy przyjdzie, zjawi się? — „Kany tam“ jak jej nie było — tak jej nie będzie.

Przepraszam zjawił się zamiast pięknej dziewki — rachityczny potworek, który mimo troskliwej opieki panów — z gęsiem piórem za uchem, jakoś od lat dwudziestu w młodzieńca nie ma ochoty się przeistoczyć.

Dlaczego?

Z próżnego nie nalejesz. Sztuki bez tradycyi — bez przeszłości, nie było jeszcze — i nie będzie. Michał Anioł — nie mając Bramantych, nie mając Panteonów, term Carracali — Colloseów po za sobą — nie byłby Michałem Aniołem.

O tej maksymie wiedział wielki Matejko, — dlatego jemu jako twórcy nowych dróg, — jasnem było, że aby stworzyć podwaliny nowej sztuce polskiej — trzeba ją oprzeć na wspaniałych wzorach, jakie schyłek wieków średnich, w osobie Wita Stwosza i jego szkoły nam przekazał.

Matejko wyszedł ze szkoły Grabowskich, Łuszczkiewiczów, Łepkowskich — wiedział, że na plewy rzekomej kultury niemieckiej na ziemiach polskich jego brać nie można. Jedynie nieuctwo im hołdować mogło.

Ten „zupełny nieuk“ ten „malarz z czasów przedperspektywicznych, z czasów przed renesansowych“ jak wielkiego mistrza nazywa analfabeta w malarstwie z pod Gewontu, studjował jak nikt przed nim i po nim, — nie ruszając się z Krakowa, wspaniałe zabytki, jakie mimo klęsk dochowały się z przeszłości naszej. Uczył się na dziełach Wita, kodeksach Czecha języka własnego, — języka polskiej narodowej sztuki malarskiej. I rezultatem tej niespożytej pracy, były dzieła, a nie „roboty“ jak twierdzi Witkiewicz, jakie „widzieć można w staroniemieckiej szkole“, która nawiasem powiedziawszy nigdy nie istniała; dzieła pierwszorzędnej wartości, dla sztuki polskiej. W nich bowiem jest zawarty kanon sztuki malarskiej polskiej. Mogą być w nich błędy perspektywiczne — mogą i kolorystyczne — jednakże pozostaną one wskazaniami, jakiemi drogami sztuka malarska polska kroczyć powinna, aby być sobą, — aby być sztuką polską, a nie sztuką malarską w Polsce.

I uczył Matejko, wraz z nieocenionym Łuszczkiewiczem, — młodzież poznawać zabytki sztuki, jakie nasza przeszłość nam przekazała, — uczył kochać tę przeszłość w dziedzinie sztuki, kochać przeszłość ojczyzny, z jej dolą i niedolą.

Tę przeszłość bogatą, we wszystkich jej przejawach, znał lepiej od zawodowego historyka. On towarzysz wypraw rycerskich, drużyn wielkich królów. On wiedział, aż nadto dobrze czem była kultura rzekomej niemieckiej sztuki, na ziemiach polskich. — On wiedział, że ta kultura nie dała nam nic w wiekach średnich, kromia właścicicieli piwnic świdnickich, pachołów szynkarskich, przekupniów wzbogaconych z czasem na handlu zamiennym. — W rozmowach z Grabowskim, niejednokrotnie paść musiało imię Wita Stwosza i jego krewnych i imienników żyjących w XIV. i XV. wieku, na ziemiach polskich i w Krakowie. — Niemniej znane mu były studya niestrudzonego badacza średniowiecznej sztuki Łuszczkiewicza. Znane mu było znaczenie dla Polski, artificium murorum cysterskich klasztorów, którzy „ne frustra panem polonicam manducarent“ za ten zjedzony chleb, dali Polsce bezcenną spuściznę odrębnej krakowskiej szkoły budowniczej w XIV. wieku a Wita Stwosza jako naturalną kwintestencyę niesłychanego ruchu artystycznego w Krakowie w XV. wieku.

Matejko wiedział, że tej kulturze niemieckiej zawdzięczamy jedynie pogrom bezbronnych polskich gdańszczan, których dziesięć tysięcy, padło pod mizerykordyami zbójów — z pod znaku Czarnego Krzyża. Na zupełnie podobny proces kolonizacyjny ostatnich nieledwie dni, patrzał własnemi oczyma. — Cóż nam dali, cóż nam przynieśli koloniści ze Szwabii, sprowadzeni przez cesarza Józefa II. — Nic, — prócz drobnych właścicieli chłopskich gruntów, restauratorów, kelnerów i garstki kupców. — Czyż ten element sam biedny na dorobku, mógł przynieść z sobą jakieś wyższe pragnienia, jakieś artystyczne potrzeby, jakąś sztukę?

Czy od nędzarzy spodziewać się jej można? Tymi co w Polsce w średnich wiekach i późniejszych sztukę kultywowali, byli książęta, królowie, opaci, biskupi i wielcy panowie, wychowani w duchu kultury Sorbonny i Padwy. Nędzarze „goście“, jakieś Pannewitze lub Bibersteiny, czekać musieli, aż i im za zginanie służalczo karku przed Piastowiczami szląskimi lub Jagiellonami z ich bogatego stołu, spadnie ochłap i dla nich.

Czy tacy „panowie“, sami na dorobku dzięki łasce książęcej — mogli myśleć o sprowadzaniu artystów i to zkąd? Z analfabetycznych pod względem sztuki Niemiec. — Czemuż taki zakapturzony wróg Polaków Boner — wzbogaciwszy się na żupach solnych Bochni — nie sprowadza do wykonania jakiego Michla lub Hansa, aby mu wystawił pomnik w Maryackim kościele, lecz używa do tego Włocha?

Możemy być dumni z tych cięgów jakich nam nie szczędzą bastardy krzyżackie od lat stu. — Ta ich złość to dowód że nie mogą przeboleć upokarzającego dla nich stanowiska pachołów służalczych naszych wspaniałych przodków. — Uśmiech sarkazmu na ustach naszych, uśmiech nas nędzarzy, dziś—parjasów na własnej grzędzie, doprowadza ich do wściekłości, bo im ciągle przypomina kto był tym Herrenvolkiem czy pachoł saksoński, czy dumny o sępim spojrzeniu Słowianin z nad Wisły.

Alwin Schulz, w swojej historyi sztuki, wyraźnie mówi, że szlachta niemiecka za biedną była na popieranie sztuki; a za tem poszły brak zrozumienia i potrzeby sztuki. — Tak było w wieku XVI. tak było i poprzednio. — Od raubriterów siedzących na swych skalnych zameczkach, nie można się było niczego spodziewać, kromia wypraw na przejeżdżających kupców. — A miasta niemieckie, staczające nieustanną walkę z zakusami szlachty, dla której solą w oku była ich autonomia, — nie miały czasu myśleć o potrzebach ducha. — Bo na to ludzi i środków nie było. — To co miały, zaledwie wystarczało na opędzenie kosztów utrzymania jurgeltników — broniących mienia członków związku Hanzy. — To co wykonano lub rozpoczęto budować w Niemczech, to od-

nosiło się do wieku XIII. i w części XIV. — A wszystkie dzieła wybitniejsze wykonali francuscy artyści lub ich bezpośredni uczniowie.

O tem wszystkiem wiedział dobrze Matejko, wiedział również, że na kulturę w Polsce złożyły się czynniki: „Primo“ osiadli na roli od prawieków ojcowie Mieszków i Bolesławów; „secundo“: kultura zakonów cysterskich i franciszkańskich, z którymi do Polski szedł wspaniały duch dalekich siostrzyc romańskich, Collegium murorum paryskiego w architekturze, z Francyi, z Włoch i znowu Francyi w dziedzinie dorobku ducha: Sorbonna i Padwa; i wreszcie „tercio“: Kazimierzowsko-jagiellońska uczelnia w Krakowie.

Nie bez powodów, zwią nas francuzami północy boć my, niczem nie byliśmy i nie jesteśmy, jak uczniami kultury francuskiej w średnich wiekach a włoskiej w następnych. — Prostaczych, grubych instynktów — nie mogliśmy przyjąć od Niemców, bośmy ich w wiekach średnich nauczycielami nie mieli.

Niestety zkąd o tem wiedzieć mógł przybyły z północnęgo wschodu — przesiąkły bezwiednie nauką Iłowajskich, nihilizmem rabów białego cara — i kulturą brutalnych niemieckich swych nauczycieli.

Przeciwnie p. W. się wydawało i wydaje, że spełnił wielki czyn „n i e s ł y c h a n e j d l a s z t u k i p o l s k i e j d o n i o s ł o ś c i“, który go z czasem powiedzie do k r y p t y z a s ł u ż o n y c h m ę ż ó w, gdy robotę Matejki zburzy, a młodzieży z pod znaków Apelesa wskaże nowe hasła sztuki zachodu w tym celu, aby na jej przesłankach tworzyła nową p o l s k ą s z t u k ę.

Robota bezmyślna. — Jeszcze gmach nie ukończony, fundamenta i zrąb ścian zaledwie zbudowano, a tu już nowinki, które tę młodzież zniechęciły i od dalszej pracy nad budową wspaniałej świątyni n a r o d o w e j s z t u k i p o l s k i e j na długo oderwały.

Wybito niebacznie „okna na Europę“ po to, aby o sztuce obecnej naszej powiedzieć za jednym z naszej trójcy „Pawiem — i papugą narodów jesteś“...

I do tej miłej roboty wprzągnęli się również pseudoestetycy, — pseudo krytycy, — którzy w obawie, żeby ich Witkiewicz nie kopnął jak ich poprzedników — padli na twarz przed nowym bożyszczem — przed nowym nauczycielem, przyjmując bez zastrzeżeń jego wywody. — Powtarzali więc i powtarzają do znudzenia głębokie rzekomo zdania mistrza z pod Gewontu. B o ć p r z e c i e t o t a k ł a t w o w y r ó ś ć w c i e n i u w i e l k i c h — w ł a ś n i e n a w i e l k i c h.

I od dwudziestu pięciu lat panuje Witkiewiczowszczyzna w sztuce polskiej i tak zwanej krytyce sztuki— a polskiej sztuki współczesnej, mimo istnienia arcypolskiej krytyki, jak nie było tak niema i jeżeli tak dalej pójdzie, jeżeli wreszcie nie zbudzi się reakcya przeciw paplaninie społeczno-krytycznej p. Stanisława Witkiewicza — nigdy tej sztuki nie będzie.

Jestże w tem coś dziwnego? Nic a nic drogi czytelniku. — Czyż mogą stworzyć sztukę ci, których niczego nie nauczono; — którym mówiono i dobitnie tłumaczono, że dotychczasowy dorobek w sztuce naszej nic ze sztuką polską niema wspólnego. — Maszże więc polski uczeń szkoły monachijskiej, paryskiej, wiedeńskiej lub berlińskiej, nauczyć się kochać dary przeszłości — których nie zna — nie poznał i do ich ukochania nikt go nie przyuczył. Przejąć wpływy praojców, do których przejęcia nie tylko go nie nakłaniano, lecz wyraźnie tłumaczono, że ten dorobek przeszłości, nie był dziełem jego ojców. I mamy malarzy polskich—ale sztuki polskiej nie mamy. — Istnieją malarze polscy malujący po monachijsku — po wiedeńsku — po włosku. Mamy pejzażystów malujących twardy krajobraz tatrzański, po francusku, — malujących polskie dziewki — manierą wykwintnych Gainsboroughów i Burnes Jonesów — pejzaże i gęby naszych Maryś i Bartków, malujących a la Gaughuin lub Sesanne — ale malarstwa polskiego nie mamy. Mistrza, któryby jak swojego czasu barwnie wyraził się p. Jasieński, „andaluzyjską krowę namalował po polsku“ niestety jak nie było tak nie ma — i sądząc po dotychczasowych sukcesach, — nie tak prędko będzie. — Nie lepiej jest w rzeźbie — tam wszystko co przed epoką Hamurabiego w świecie powstało — przewija się jak w kalejdoskopie. — A w architekturze? — Mój Boże, przejdź się czytelniku po Lwowach, Warszawach, Przemyślach, Tarnowach itd. a zobaczysz jaki wspaniały temat daje Ibrahimowi Effendiemu obraz dzisiejszych poczynań, tak zwanych p o l s k i c h a r c h i t e k t ó w.

Malarzy, którzyby chcieli snuć na kanwie naszych własnych Praerafaelitów doby jagiellońskiej — Janów Polaków, Witów Stwoszów — bezimiennych twórców tryptyków w Dembnie, Lipnicy, nie ma, i kto wie, czy będą. — Rzeźbiarzy, którzyby nagięli swoją technikę — rzymską, francuską, do kanonów dzieł naszych Henryków, Piotrów mistrzów z Polski (XIV. w.) nieznanych polskich twórców sarkofagu Jagiełły, Witów, Stanisławów i Maciejów Stwoszów, niestety niema, i kto wie czy przyjdą. — Architektów, — którzyby zamiast czerpać swe natchnienie z Berlinerarchitekturweltów i innych Architekturblattów, sięgnęli do bogatego skarbca naszej rodzimej architektury gotyckiej, doby Kazimierzów i Jagiellonów — rodzimego renesansu polskiego, doby Zygmuntów i dzieł naszej polskiej sztuki architektonicznej stanisławowskiej XVIII. wieku — niestety nie mamy — i kto wie jak długo na siebie czekać każą. A powody tego lekceważenia dorobku minionej przeszłości, leżą niestety w nas samych, w naszem nieuctwie, naszym analfabetyźmie w dziedzinie nauki. — U nas pierwszy lepszy chłystek, żongler zdawkowych frazesów, ma niestety posłuch — boć to nic nie kosztuje — nie potrzeba wysiłku myśli — takie to wszystko jasne — takie dobitne i przytem jakie to wszystko głębokie, — chociażby głębi i za grosz nie było.

„I z w y c i ę s t w o m y ś l i, k t ó r e w y w o ł a ł y t ę w a l k ę j e s t z u p e ł n e“ — m o ż e s o b i e p o w t a r z a ć p. W i t k i e w i c z, n a g r u z a c h z b u r z o n e j p r z e z s i e b i e J e r o z o l i m y s z t u k i p o l s k i e j.

I po piętnastoletniem chlubnem panowaniu, na Parnasie sztuki „zakopiańskiej“ — a właściwie już rzekomo polskiej, zapragnął p. W. większych zaszczytów. Sądząc, że jego bibuła zrobiła swoje — umyślił zdobyć jedyną uczelnię na ziemiach polskich — dla swojej propagandy, głowy uniwersyteckie pochyliły bowiem przed nim swe uczone czoła, polską politechnikę we Lwowie. Ostrożny jednak i jako dobry strateg, wysłał w przedniej straży, swego trabanta p. Jasieńskiego, wraz z reżyserującym prof. Antoniewiczem po za nim, równo lat temu dziesięć na zdobycie Lwowa. — P. Jasieński korzystając ze sposobności przy tej miłej robocie, postanowił zareklamować i japońszczyznę na gruncie galicyjskim. — I sztuce polskiej krzywda się nie stanie przecież, że dzięki tej reklamce, znajdą dostęp do salonów polskich Utamary, Hokusaje i inne pokraczne makaki japońskie. — A że przytem malarz polski wyjdzie jak Imci Pan Zabłocki na przez siebie fabrykowanem mydle — toć jego o to głowa nie bolała — boć biednym Hirsemannom w Lipsku jak i naszym właścicielom witryn księgarskich, trzeba rzucić sprawiedliwie i obol polski, z naszego tak suto zastawionego stołu.

P. Jasieński z werwą warszawskiej swady i tupetem prawdziwie nowatorskim, idąc w ślady mistrza Stanisława, zabrał się do dzieła, odsądzając w czambuł od czci i wiary działalność artystyczną i pedagogiczną prof. Kowatsa. — A wszystko w tym celu, aby na technice, wreszcie zrozumiano, że czas najwyższy wyrzucić znajomość nikomu nieprzydatnej już architektury — boć „przecież malarstwo przestało być częścią składową architektury, a stało się sztuką samodzielną (Sztuka i krytyka u nas) i zagarnia olbrzymi zakres działania“. Czas najwyższy więc wyrzucić niepotrzebną architekturę z murów politechniki, a wprowadzić zakopiańszczyznę*). — Ładne zachcianki! — Ładnie by nauka i znajomość architektury na tem wyszły. — Znaleźli się jednak ludzie trzeźwi, którzy obałamucić się ładnie „narodowo“ brzmiącym frazesom nie dali. Wyjaśnili oni pp. Jasieńskiemu i Witkiewiczowi, że po za „Zakopanem“ istnieje potężna sztuka polskiego renesansu, który subtelnym swoim piórem i znajomością naszego artystycznego dorobku, wyczuwał już niezapomniany w torowaniu nowych dróg nasz Łuszczkiewicz. — Sztuka renesansu polskiego**) wyszła wprawdzie z pnia klasycznego, lecz ma ona właściwości swoje, dzięki rozporządzeniu Rady gminnej krakowskiej z r. 1544. stawiające ją na równi, obok siostrzyc francuskiej, włoskiej i flamandzkiej. — I poraz pierwszy otworzyły się oczy wielkiemu głosicielowi nowej ewangielii. — I poraz pierwszy spostrzegł p. Witkiewicz, że przegrał sprawę z kretesem. Na lep rzekomej nowej polskiej sztuki, której imię „Zakopane“ nie udało się wziąść nawet lwowskiego snoba. — Konsternacya, co robić? Tyle lat pracy — morza atramentu i bibuły i wszystko na próżno. — Powaliłem, zdawało mi się olbrzyma — dla utorowania dróg nowym hasłom, a tu pokazuje się, że jestem w szalonym błędzie. Ta Polska przecież ma własną sztukę w dziedzinie architektury, a kto wie, może ma i w malarstwie i rzeźbie. Więc pan Witkiewicz postanowił na gwałt przynajmniej w części naprawić złe, jakie zrobił. Ten, który za życia, tyle gorzkich chwil sprawił wielkiemu mistrzowi, napisał jego żywot, wydał „Matejkę“. Rehabilitacya przynajmniej częściowa i nieco spóźniona, krzywdy nie Matejce, lecz sztuce polskiej nie naprawi wprawdzie, lecz powieść może na Skałkę i pozwoli spocząć obok tego, który widział mozolnie wznoszony gmach sztuki narodowej polskiej, oparty na gruntownej wiedzy i niespożytej wartości studyach, atakowany w sposób prawdziwie nie polski.

Matejko zawsze pozostanie wielkim Matejką, jemu zaszkodzić nie mogły i nie mogą ataki krytyczne Witkiewiczów i Jasieńskich. Pozostanie wielkim nie tylko w sztuce polskiej, ale i wszechświata a jego imię stać będzie godnie obok Rafaelów, Michałów Aniołów, Stwoszów, Rubensów, Van Dyków, Rembrandtów, Velasquezów i całej plejady wielkich mężów w dziedzinie sztuki.

---

*) „Róg czy sznur“. Feliks Jasieński, „Słowo Polskie“ 1901.

**) Pierwszym, którzy jasno zdefiniował istotę renesansu polskiego, byłem ja. — Uczyniłem to w odczycie jaki miałem w Towarzystwie politechnicznem w marcu 1900 r. W czasie słynnej jasienskiady w 1901 r. napisałem artykuł — znajdujący się do dzisiaj w rękopisie w tej samej sprawie, wykazując znaczenie renesansu polskiego dla naszej sztuki. — Artykuł mój uprzedził na kilka tygodni notatkę p. K. Mokłowskiego, który w mojej obecności w Red. „Słowa Pol.“ i za mojem zezwoleniem moje uwagi o renesansie polskim przeczytał. — Niestety tak ten jak i inne moje artykuły, w czasie tej głośnej wrzawy niby o styl zakopański, — nie były drukowane — użyła bowiem strona przeciwna, znanej i dziś jeszcze taktyki, a zasadzającej się na nieumieszczaniu głosów obozu przeciwnego.

Natomiast „Sztuka i krytyka u nas“ pójdzie w niedługim czasie na bibułę biblioteczną, a o Panu Witkiewiczu wspomni kiedy nie kiedy jakiś mól książkowy, jak o przedpotopowym plezjozaurze sztuki polskiej, albo bibliotekarze z lękiem wskazywać będą jego dzieło przyszłym kandydatom na estetów i krytyków sztuki, aby przypadkowo nie poszli w jego ślady, albowiem wzorując się na niem, więcej zła, jak dobra sztuce przynieść mogą.

I przyjdzie nowa krytyka; krytyka oparta na gruntownej wiedzy, nie na blichtrze zdawkowych nic nie mówiących i nie uczących frazesów.

Ta krytyka nie będzie szydzić z dzieł chociażby analfabetów jeszcze, lecz uczyć i wskazywać drogi, jakiemi iść powinni w dziedzinę sztuki; aby pracą i wytrwałością zdobyli, to co inni mimo talentu, a bez pracy zatracają. Oby zjawiła się jak najprędzej.

I od lat dziesięciu p. Witkiewicz dyskretnie milczy. Coroczne reklamki pismaków zniknęły wreszcie ze szpalt dzienników. Od czasu jeno do czasu, ogłasza „Bagna“, „Dziwnych ludzi“, „Z Tatr“ syt sukcesów, przyjaciół, których liczy na kopy, syt chwały, jako jedyny na parnasie sztuki polskiej, architekt, budarz, malarz, poeta gór potężny pisarz i krytyk w jednej osobie.

. . . .

Chciałeś Przezacny Redaktorze, krytykę dzisiejszej wystawy sztuki kościelnej w Krakowie, a zamiast niej obdarzyłem „Sztukę“ rozmyślaniami, jakie właśnie ta wystawa wzbudziła we mnie; rozmyślaniami rzucającemi refleks na ostatnie dwudziestopięciolecie naszej a nie naszej sztuki. Aleć aby, przecież coś o tej wystawie powiedzieć zaznaczam, że wystawiono „dzieła“ świadczące o tak przeciętnym na ogół poziomie, że każdy nieuprzedzony jak najsmutniejszą tej sztuce, o ile w tym kierunku dalej pójdzie, rokować niestety musi przyszłość.

Zacznijmy więc od świetlicy. Jest więc z potwornemi modelami figur, jakie stanąć mają na kościele OO. Jezuitów p. Dunikowski.

Jest z asyryjskiemi chrzcielnicami, lecz niestety nie po asyryjsku traktowanemi na nich płaskorzeźbami p. Dr. Kunzek.

Widocznie p. Dr. Kunzek przypuszcza, że epoka Jana Chrzciciela, nie zdobyłaby się na lepsze dzieło sztuki. Coby jednak boska Salome powiedziała, gdyby się zobaczyła w tańcu, który jej przyniósł w darze głowę ascety, na reliefach ścian chrzcielnicy p. Doktora? Nie wiem. Nie chciałbym jednak być obecnym przy tej miłej pogawędce.

Przypuszczam, że prawodawca wschodu Hamurabi, gdyby mu tak jego nadworny doktor Nabuk-Merodach przedstawił podobnie wykonane dzieło, powiedziałby do niego: „Nie wyszlę Cię za karę do dalekiej Akkadyi, ale rzuć rylec i pruj dalej brzuchy moich niewolników, abyś strzegł zdrowie moje, po dni, kiedy ojcu memu Mardukowi przyjdzie ochota, powołać mię do swojej chwały“. Jest z Madonną p. Raszka. Są kartony pełnego temperamentu p. Sichulskiego, który wyzwolił się przynajmniej z wpływów, jakie niewątpliwie powiodłyby go na parnas sztuki... huculskiej.

A obok w skromnej niewielkiej izdebce, przeistoczonej na część wnętrza wiejskiego kościółka, jest? — Zgadnijcie kto?...

Trudna sprawa, ani przypuszczenie co to wnętrzne kryje. Gdym tam wszedł, przetarłem oczy, bo zdawało mi się, że przez jakieś czarodziejskie duchy, przeniesiony zostałem do carskiej pałaty, na Kremlinie, tej miłej, sympatycznej komnaty, gdzie to Iwan Wasyljewicz Ru-

rykowicz przyjmował na posłuchania ambasadorów ościennych państw i swoich własnych poddanych, a w jaki sposób? Wiecie.

Zdawało mi się, że to popis sztuki bizantyjsko-rosyjskiej, lecz napis, na szkicach p. Szyszki-Bohusza, wyjaśnił mi, że to projekt na polski kościół wiejski. Gdym stał zdziwiony nad tym skromnym początkiem najazdu warego-ruskiej i bizantyjskiej kultury na naszą poczciwą, skąpaną w jasnych barwach wieś polską, zbliżył się do mnie jeden z koryfeuszów znawstwa krakowskiego.

A co, pyszna rzecz architekto?

Tak, tak, nie ma co mówić; ładne tutaj projekty wystawiacie. Czekajmy, a może od tego mrocznego ołtarza, zabrzmi głos miłego brodacza z nad Kamy lub Oki, z ich takiemi sympatycznemi: Hospody pamiłuj, Hospodu pamolim sia.

I po nihilistycznych postaciach bandyckich ekspropriatorów w życiu naszem społecznem, po katylinarnych Ewach Pobratyńskich i Pochroniach w literaturze, przyszła kolej na architekturę i malarstwo. Smutnych, smutnych, czasów dożyliśmy.

— Pan żartujesz. — Przecież to sztuka skandynawska. — Patrz, to rozwiązanie dachu kończące się przy cokole, zupełnie podobne do staroskandynawskich budowli Norwegii okolic Chrystyanii, bo przecież przyznać musisz, że nasze drewniane budownictwo, stamtąd pochodzi. — A to wnętrze, to przecież element taki świeży.

Tak — tak — znane mi są te wasze gawędy — o rzekomych wpływach skandynawskiej sztuki, na kościoły naszej wsi polskiej — gawędy dobre jednak dla pensyonarek, nie dla mnie, — łaskawy mój dobrodzieju. Te miłe sądy, zupełnie są podobne, do tych jazd waszych po miarę krakowską dla Krakowa w XIV. wieku, do dalekiej krainy ongiś Obotrytów i Wilków — do Hamburga i Brunświku.

Drewniane nasze budownictwo kościelne średnich wieków nie ma nic wspólnego ze Skandynawią z Trontjemem, z Malmö lub inną wsią norweską. — Te jazdy do Skandynawii były potrzebne rozmaitym panom, dla popisania się znajomością literatury architektonicznej Skandów — znajomością Dahlego, Muncha i innych. Lecz o tem kiedyindziej*). — Nasze drewniane kościoły w wątku swoim wyszły z kościołów romańskich — cysterskich. — Takim jest kościół św. Michała z Dembnie pod Nowym Targiem — pochodzący mojem zdaniem, jeżeli nie z XIV. wieku to bezwarunkowo z pierwszej połowy XV. wieku.

Za tem mojem przypuszczeniem przemawia konstrukcya dachu — która już z rokiem 1300 znika zupełnie na zachodzie. — Kościół ten wzorowano na nieistniejącym niestety kościele cysterskim w Ludzimierzu.

Ten, jak niemniej macierz jego kościół klasztorny w Szczyżycach, stały się prototypami kościołów drewnianych Podhala.

Takimi są kościoły św. Anny w Nowym Targu, Łopusznie, Maniowej. — Ten sam wątek posiadają kościółek na górze Marcina pod Tarnowem, drewniany kościółek o oryginalnym rzucie w Porębie radlnej.

Świadczą za tem, dyspozycya nawy głównej, zakończona prostolinijną ścianą absydy, — świadczy zmarniały ambit sobot otaczających prezbyteryum, tudzież inne szczegóły, o których tutaj mówić nie uważam za konieczne.

Mówisz Pan o nowych dla mnie rzeczach.

Tak — masz pan racyę, — nie tylko dla Pana nowych, lecz szczególnie dla tych, którzy dotąd utrzymywali, że drewniane budownictwo to znowu nie nasz dorobek, lecz znowu przybysz z dalekich stron Norwegii z jednej — a ruskich wpływów z drugiej strony.

Tego jednak p. Szyszki-Bohusza szkoda mi, bo to chłop pełen talentu i wiedzy technicznej — a artysta pierwszej wody. Chwilowo — uległ waszym ględzeniom, o skandynawskich i warego-ruskich wpływach na nasze drewniane budownictwo wieków średnich, i masz babo redutę, — dał wam projekt w ubraniu skandynawskiem a wnętrzu pałaty carskiej. — Całość jednak projektu świadczy o wysokiej kulturze artystycznej wystawcy. — Jestem przekonany, że jego indywidyalizm wyzwoli się, z wpływów bibuły — i znajdzie do kościołów polskich drogę przez kościoły wsi polskiej. — Jej nie potrzeba skandynawskich i warego — ruskich wzorów, albowiem ma własne równie dobre. — Ma Dembno, z jego tryptykiem krakowskiej Wita Stwosza szkoły, i dekoracyę ścienną Marcina Hubicza z XVI. wieku, któraby indziej dawno wzięto na wzór do dekoracyi wnętrz kościołów wiejskich, i stać by się powinna tem dla nas, czem dla dekoracyi francuskiej minionego wieku stały się średniowieczne freski paryskiej Sainte Chappelle. — Mamy Łękawicę z jej wzorami malarstwa renesansowego polskiego z r. 1635 — mamy Stary Żywiec — Mikuszowice, Łodygowice — mamy Skrzyszów, Lipnicę, Tymowę, Sieniawę, Harklową. — I tam z tych przepięknych o prostych sylwetach wzorów, przekonać się można o ewolucyi stylowej drewnianego budownictwa u nas od XV. do XVIII. wieku. — Budownictwo nasze idzie w parze z budownictwem murowanem. — Początek jego wyrósł nie w pobliżu koła podbiegunowego, jak chcą nasi głębocy uczeni, lecz na naszej swojskiej niwie; a początek tego budownictwa wyszedł z dzieł artificium murorum cysterskich.

Gdy Pan Szyszko-Bohusz, zapozna się bliżej z tem bogactwem form naszych motywów, nie wątpię ani na chwilę, posypią się wówczas projekty z pod jego bogatego ołówka kościołów, lecz nie „katedr“ mistrzów Janów Sasów—Zubrzyckich, pseudo wiślano—bałtyckiego, stylu istniejącego jedynie w jego wyobraźni; lecz nasze swojskie o prostych liniach a wdzięcznych sylwetach, z charakterystycznym gankiem sobot, prezbyteryum i nawę okalających.

Takim go widzieć chciałbym, w dziełach jego niezwykłego talentu na niwach serdecznej wsi naszej, na placach małych, sennych, miasteczek naszych. — Niechajże mu Bóg w tej pracy dopomaga i każe zapomnieć o chwilowej słabości, dla waszej bezkrytycznej bibuły.

Rozmawiając przeszliśmy do następnej komnaty, gdzie na wstępie zostaliśmy mile przyjęci smugami drgających świateł, jakie popłynęły ku nam od ołtarzyka wystawionego przez grupę malarzy zakopańskich. — To, „Kilim“ zakopański obesłał wystawę, kompletnie urządzonym ołtarzem. Ten ołtarz to reakcya w sercu Podhala przeciw bezmyślnemu panowaniu parzenicy i leluji. Reakcya nazupełniej na swojem miejscu. — Nareszcie zrozumiano i tam, że prócz frazesu „zakopiańskiego“ nic w tym Zakopanem nie ma i nie było.

Na prostokątnej mensie, o szlachetnych a pojedynczych liniach szkieletu architektonicznego, — wznosi się obraz Madonny, — dzierżgany rękami pracowitych kilimiarek w pracowni młodego towarzystwa. — Madonnę adorują z dwu stron grupy stylizowanych aniołów, wypełniających tło sztucznie wytworzonej absydy. — Całość nadzwyczajnie miła, zharmonizowana w użyciu wątka. I jestem przekonany, że nie jeden ze zwie-

*) „Drewniane budownictwo kościelne i polichromia wnętrz kościołów w Polsce“ — przygotowałem w większej już części do druku i publikacyi. *Autor.*

dzających wystawę w duchu powiedział sobie: — Gdybym podobne dzieło sztuki posiadał w mej domowej kaplicy, — chętnie bym dzień w dzień szedł ugiąć kolano przed świętą Madonną.

Panom Henrykowi Grohmanowi — pod którego pełnym smaku okiem rozwija się „Kilim“, — jak niemniej artystom malarzom pp. Janowi Skotnickiemu, Kazimierzowi Brzozowskiemu — Skoczylasowi i Gałkowi gratuluję zupełnego suksesu. Niechaj tych parę skromnych słów będzie dla nich zachętą do dalszej serdecznej pracy.

W tej samej sali rozwieszono obrazy i płaskorzeźby, które noszą na sobie piętno wszystkich szkół ludów i krajów, — od praerafaelitów — do witkiewiczowskich kraśnych — Maryn i Kaś, — z miłemi, z wodą w wielkich głowach bambinami w rękach.

Lat temu kilka zwiedzałem zamek ongi piastowiczów naszych. — I szedłem po opuszczonych komnatach, a sługus był mi przewodnikiem.

„Czy zamek zamieszkały“?

„Częściowo i to latem tylko. — Na pierwszem piętrze jest kilka pokoi, w których w czasie wakacyi hrabianka mieszka“.

Prowadź.

Wszedłem do salonu — obszernego — jasnego — pełnego dzieł sztuki. — Meble empirowe — obrazy pierwszorzędnych starych mistrzów — pianino — a na stoliku przed kozetką, książka z zakładką. — Zima była, a zdawało mi się, że właścicielka przed chwilą opuściła zaciszną komnatę wraz z gośćmi aby za chwilę wrócić i czytać dalej przerwany wątek powieści.

A obok salonu sypialnia panienki.

I znowu mnóstwo drobiazgów wysokiej wartości artystycznej. — Na ścianie portrety, zdaje się rodziców panny. — A po przeciwległej okien ścianie przypierało, za szerokie w wymiarach jak na wątłe ciało hrabianki, — francuskie łóżko — ujęte w głowach baldachem tkaniny XVIII. wieku.

Uchyliłem jej nieco. — I na ścianie w ujęciu pełnym smaku — spostrzegłem obraz Madonny o słodkich rysach Dolciego — Maratta.

Stałem milczący... wpatrzony.

„Uklęknij stary — przed obrazem świętym, i zmów modlitwę za zdrowie, twojej panienki“, rzuciłem — a sam zgiąłem kolano i pochyliłem czoło... przed dziełem sztuki...

. . . .

A opuszczając podwoje zamku — wcisnąłem zwitek groszy starcowi. — Pochwycił moją rękę — i w pocałunku spłynęła na nią... łza...

„Bywaj zdrów... stary mazgaju, a czasem idź na górę i klęknij przed obrazem Przeczystej...“

I zupełnie nie dziwię się temu, że właścicielka zamku — każdego dnia wieczorem zgina swe kolana — przed obrazem matki z małą dzieciną. — Nie dziwię gdy w kościele chylą się łany głów ludzkich w kornej modlitwie: „Boże wielki — Boże święty...“ w obliczu wspaniałych dzieł sztuki, jakie Bogu dzięki minione wieki nam jeszcze pozostawiły.

Dajcie jednak do kościołów wiejskich lub miejskich te wasze oszpecone Kaśki, Maryny — byle w kraśnych chustkach na głowach, — trzymające w rękach, rachityczne potworki z głowami pełnemi wody, a przekonacie się, czy też ten Wojtek — czy Bartek — czy łyk miejski, przed podobnemi dziełami sztuki uchyli swe chamskie czoło — chociażby od wielkiego ołtarza szła modlitwa: „A od powietrza, głodu, ognia, i wojny...“

I nie dziwię się zupełnie, że nasi proboszczowie — nasi księża bronią się przed podobnemi dziełami sztuki i wolą sprowadzać rzeźbiarskie lub malarskie lichoty — z Gröden, Einsiedeln lub Monachium — jak zamawiać je u mistrzów wyszłych ze szkoły nieuctwa witkiewiczowskiego.

I to trwać będzie dotąd, — dopokąd— nasi artyści, nie pozbędą się przyjętej od Witkiewicza tezy, że ubierz byle Marynę w chłopską kraśną chustkę i stanik — daj jej koniecznie ordynarne rysy — a dasz proboszczowi polską Madonnę, — jako wyraz szczerej sztuki polskiej.

Na typ twarzy syna Bożego — lub Madonny wieki się składały. — Typ ten, czy to w mozaice, czy malowany, czy też rzeźbiony w drzewie działać musi na widza, swoim odrębnym językiem; — językiem wyidealizowanego piękna. — Taki typ jedynie przemawiać może, tajemniczą a milczącą mową, — do uczuć tłumu — do uczuć serca.

Czy sztuce polskiej, potrzeba szukać typu — tak syna Bożego — Matki jego — lub ojca?

Mamy przecież stworzone czcigodną ręką wielkiego krakowianina, — tak jeden, jak drugi, jak i trzeci — w typach tak wspaniałych, że podobnych wielkie w dziedzinie sztuki — Włochy i siostrzyca jej Francya nie mają.

Po wzór nasz własny sięgnąć jedynie ręką — tak on niedaleko. — W tryptyku maryackim przemawia do nas rzeźbą; — w tryptyku świętokrzyskim na Wawelu — malarskiem dziełem.

W tym ostatnim w obu jego skrzydłach, (ołtarz M. Boskiej bolesnej), kilka razy powtarza się typ Jagiełły, raz jako jeden z rabich w świątyni — raz znowu jako król ze wschodu, raz jako jeden z widzów „Ukrzyżowania“.

Obraz „Chrystus w świątyni“, w otoczeniu rabich daje wiele do myślenia. — Jest na nim Jagiełło taki sam, jakim go widzimy na sarkofagu. — Poniżej drugi również jagielloński, typ znany nam z marmurowego konterfektu wielkiego Wita. — Może to sam Kazimierz Jagiellończyk, porównanie z twarzą królewską z tumby grobowca, za tem przypuszczeniem przemawia. — Wreszcie Matka Boża i syn. — Kto wie czy to nie królowa Elżbieta — i jej najstarszy syn Władysław, który w chwili powstania tryptyku (1467) liczył niespełna dwanaście lat.

Jeżeli wam Panowie malarze i rzeźbiarze, nie wystarcza typ jagielloński, — idźcie do Norymbergi — przetłumaczyć na język malarski — niekoniecznie piękną Madonnę Wita. — Jest ona niczem innem, jak tylko — typem Piastowiczówien XIV. wieku. Idźcie do Tryforymu św. Wita w Pradze — tam portret księżny Anny Swidnickiej, a cesarzowej Niemiec dzieło naszego Krakowianina Piotra syna Henryka z Polski, służyć wam będzie za wzór do główek polskich Madonn.

W czwartej salce — na ścianach rozwieszono liczne projekty dekoracyi wnętrz kościołów. — Projekty na wiejskie i miejskie kościoły.— Niestety te ostatnie nie mają nic wspólnego — z naszym dorobkiem minionych stuleci. — Wszystkie one z jednego warstatu pochodzą, wszystkie noszą jeden stempel na sobie — a jego imię „Neubauten und Konkurenzen“ Haberlego Lipskie — „Berlinerarchitektur Welt“. Lub też widać na nich wpływy angielskiej „Academy architektur“ Aleksandra Kocha.

Polskiego ducha, polskiej przeszłości — nie ma w nich ani za szeląga — czy to w układzie rzutów poziomych jak i sylwetach. — Nasi architekci, niestety mają wspólną właściwą sobie wadę. — Znają wcale dobrze, zdobycze kultury ostatniej doby na zachodzie, — dzięki bogatemu ruchowi wydawniczemu tamże w dziedzinie architektury. Są jednak za wygodni, aby zapo-

znać się z publikacyami, potrącającemi o naszą przeszłość. — Nie wiele ich jest wprawdzie, ale i to co jest dałoby im wątek, do snucia dalej tradycyi naszej sztuki architektonicznej — tem milszej, że opartej na swojskich motywach.

Wiek XIV. i XV. pozostawił nam w kościołach wspaniałe dzieła sztuki o odrębnym wątku architektonicznym, tak w układach rzutów poziomych, ich dyspozycyi, a na zewnątrz w rodzimych rozwiązaniach sylwet.

Mam tu na myśli kościoły krakowskie. — Wszystkie one, czy to kościół Maryacki — Bożego Ciała — św. Katarzyny, Dominikański, czy katedra na Wawelu, noszą znamię naszej rodzimej twórczości praojców. Panowie Essenweiny i nasi pseudo uczeni kazali wam dotychczas wierzyć, że te dzieła są dorobkiem prostaczych przybyszów z nad Łaby i Renu. Nie wierzcie im. Nigdy nimi nie byli Michle, Hansy, lecz nasi Henrykowie, Piotrowie mistrze z Polski, artifices murorum cysterscy wyszli ze szkoły tych, którzy darmo chleba polskiego jeść nie chcieli. Wzorujcie się na tych dziełach ducha polsko francuskiego i snujcie nić tradycyi, mistrzów epoki wielkich Kazimierzów, Andegawenów, Jagiellonów. Tylko na miły Bóg nie idźcie w ślady mistrzów, którzy w Porębach radlnych, Tarnowach, Jadownikach, Podgórzach wskazują na swe okropne dzieła i każą wam wierzyć, że to co „stworzyli“ ma być rzekomo wiślano-bałtycki styl.

Wątek przekazany z XIV. wieku, szczególnie w kościołach wiejskich (takiej np. Łapczycy z XV. wieku) wzbogaćcie murowanemi sobotami — drewnianych kościołów Dembna, Łodygowic, Skrzyszowa, Haczowa — a zobaczycie jakie wasze projekty piętno otrzymają. — Ceglaną konstrukcyę wiążcie na sposób krakowski, swojski a kamień skromnie profilowany, używajcie li tylko tam, gdzie go potrzeba konstrukcyjna i klimatyczna dyktuje.

Opracujcie wasze projekty w myśl powyższych uwag, a zobaczycie. Kościoły tak powstałe — niebędą nosiły stempla żadnych Neubauten und Konkurenzen, żadnych „Academy Architektur“ — i innych blatów, a będą miały skromne wprawdzie, ale swojskie piętno.

Niemiaszki nazwą te dzieła z przekąsem „eine Prowinzkunst“, niech was to nie boli, ani wzrusza. Bądźcie z dzieł waszych chociażby skromnych dumni, bo one, nie będą pretensyonalnem naśladownictwem wielkiej sztuki francuskiej Försterów, Schmiedtów Freiherrów von Wien i innych, lecz będą dalszym ciągiem sztuki, wyszłej z wątku francusko-polskiego, już naszej własnej, polskiej.

Dzieła Essenweina, „Mittelalterliche Baudenkmale der St. Krakau“, dzieła naszego niezapomnianego Łuszczkiewicza „Kościoły romańskie“, Szyszki-Bohusza zdjęcia i studja nad architekturą Kazimierzowską ziemi Sandomierskiej, „Skarb architektury“ Zubrzyckiego, cenne ale oczyszczone z plew dyletanckich ramot „Sprawozdania komisyi Historyi sztuki“, wreszcie własne studja nad przeszłością w historyi i sztuce architektonicznej naszej ojczyzny, będą wam wskazówkami, w dalszej zbożnej pracy.

W tej samej salce, rozwieszono projekt na dekoracyę kościoła w Bochni. W pierwszej chwili pomyślałem, aha — znowu nowe wydanie starego projektu p. Mehofera na dekoracyę katedry w Płocku, lecz informacya zaczerpnięta z katalogu wierzyć mi kazała, że to dzieło p. Jana Bukowskiego. Jakim ono jest? Wyobraź sobie szanowny czytelniku, ściany podzielone na pasy, bez względu na to, czy przecięte są one rytmem architektonicznym szkieletu budowy, a na tych pasach znane nam do przesytu ornamenta, kwiaty zaczerpnięte niby z niw naszych, stylizowane rzekomo na nasz sposób.

Ten projekt świadczy, o zaniku u naszych malarzy zmysłu dekoracyjnego, i rzecz ciekawa, datuje się ten upadek w sztuce dekoracyjnej od czasu „jak malarstwo przestało być częścią składową architektury, i zaczęło obejmować olbrzymie przestrzenie działalności“ (Witkiewicz: Sztuka i krytyka i nas).

Projekt p. Bukowskiego jest prostem naśladownictwem projektu, który pozostać powinien był jedynym w swoim rodzaju dokumentem, jak się ścian świątyni nie dekoruje.

Kościół bocheński pochodzi z XV. wieku, pierwotnie nie posiadał sklepień, a to ze względu na zbyt cienkie mury nawy głównej i bocznych.

Posiadał więc pułap drewniany, który w połowie XVIII. wieku zgorzał doszczętnie, wraz z zabytkami dawnej średniowiecznej i renesansowej rzeźby. Mniej więcej z lat 1745—50 pochodzi dzisiejsze wnętrze kościoła. — W tym czasie pogrubiono mury, celem przerzucenia ponad nawami sklepień kolebkowych, nadając całości klasyczny charakter XVIII. wieku. Do wnętrza tak przebudowanego dostarczył w latach 1752—1775 rzeźbiarz Jankowski z Wieliczki, mieszczanin bocheński, cały szereg ołtarzy, pierwszorzędnej artystycznej wartości. Takimi są ołtarz wielki pod wezwaniem św. Mikołaja, dwa boczne, ambona, ołtarz św. Izydora oracza, św. Józefa i inne, wreszcie chrzcielnica. Jankowskiego uważam za twórcę ołtarzy w Bochni, dlatego, ponieważ w sąsiedniej wsi Brzeźnicy istnieją trzy ołtarze z przepiękną amboną z r. 1783. pochodzące z dawnego dominikańskiego kościoła w Bochni, na których tak w fakturze jak i użyciu dekoracyi widać jedną i tą samą rękę, co w ołtarzach kościoła parafialnego. — Na ambonie w Brzeźnicy zdjętej przezemnie w r. 1899, znalazłem podpis J. Jankowski M. B. 1783. Jankowski więc jest autorem tak ołtarzy bocheńskich, jakoteż i Brzeźnicy jest on zarazem autorem ołtarzy w Rzegocinie, gdzie niestety jak mnie słuchy dochodzą, uledz miały ostatnimi czasy zupełnemu zniszczeniu.

Wnętrzu kościoła w Bochni nadają dzieła Jankowskiego, charakterystyczne piętno, z którem artysta projektujący dekoracyę ścian, bezwarunkowo musi się liczyć i powinien mimo protestów zwolenników p. Witkiewicza, którzy na tak postawioną sprawę, głośne larum podnieść gotowi.

Można sobie wyobrazić, jakby te ołtarze wyglądały, na tle pstrokatej pasiastej dekoracyi p. Bukowskiego. Wspaniałe dzieła Jankowskiego dęba by stawały na takie miłe sąsiedztwo, — a mieszczaństwo bocheńskie musiałoby wnet pomyśleć o usunięciu albo ołtarzy, albo tej niefortunnej dekoracyi, świadczącej o zupełnem lekceważeniu, nietylko rytmu architektonicznego ścian, ale przedewszystkiem i dzieł niezrównanego naszego rzeźbiarza XVIII. wieku. Mimo recepty p. Witkiewicza, który malarstwo wyzwala z pęt architektury jako rzekomo „dalekie sfery obejmującej sztuki“, mimo, że z rytmem architektonicznym ścian liczyć się nie każe, dekoracya kościoła w Bochni musi się oprzeć na zupełnie innym wątku zdobniczym. Pasiaste, dywanowe podziały nie są na swojem miejscu. Dla ołtarzy Jankowskiego, aby one nie straciły swej powagi i waloru dekoracyjnego, stworzyć trzeba dekoracyę, któraby tworzyła pendant do nich — związaną z niemi w jednolitą artystyczną i dekoracyjną całość. Wątek dekoracyjny ścian musi wyjść z wątku architektury i dekoracyi ołtarzy, — jak niemniej z wątku architektury ścian i sklepień.

Czy jaka dekoracya przed dzisiejszą, a pochodzącą z lat siedmdziesiątych z ręki p. Gucwy z Tarnowa była, nie wiem. Ponad sklepieniem istnieją na przedłużeniach ścian nawy głównej ślady dawnej dekoracyi

Dekoracya ta jednak pochodzi ze schyłku XVI. wieku t. j. z czasu przed pożarem i gruntowną przebudową kościoła w dzisiejszym stanie.

Jaką zaś być powinna — to należałoby naszym malarzom oprzeć się na wątku zdobniczym ołtarzy i ścian, jak to powyżej powiedziałem, jak niemniej należałoby im sięgnąć po wzory naszej sztuki polskiej XVIII. wieku. Tej ostatniej, jak niemniej sztuki polskiej poza sobą p. Witkiewicz i jego szkolarze nie uznają, jednak ona mimo Witkiewicza była, jest i dzięki Bogu będzie. Jak więc powiedziałem, trzeba znowu sięgnąć po nasze wzory XVIII. wieku. Dzieła Solskich, braci Strońskich we Lwowie i Tarnopolu, — w Nowym Targu Sawickich, — Barskich w Tarnobrzegu, — Jarockich i Soleckich w Drohobyczu, powinny naszym malarzom służyć za wzór, jak tego rodzaju dekoracye w świątyniach, o wybitnych cechach architektury XVIII. wieku dekorować należy. Nie powiem, ażeby żywcem kopiować ornament i wątek dekoracyjny np. potężnego polskiego dekoratora Feliksa Soleckiego, tego w wolnych chwilach od malarskiego swego zajęcia „heres bonorum de Krechowice“, a twórcę wspaniałej dekoracyj w kościele w Drohobyczu. Boć na to potrzeba mieć wiedzę, technikę i talent Soleckiego, — a obok tego mieć po za sobą żmudne studyum tajemnej jeszcze do pewnego czasu dla Dürera perspektywy Piero della Franceskich — Andrea del Pozzich — Tiepolów, a co najważniejsze, znajomość tej według Witkiewicza niepotrzebnej architektury.

Od naszych w Witkiewicza szkole wychowanych malarzy znajomości zawrotnych arkanów perspektywy del Pozzich wymagać nie mogę, nie wymagam jej nawet w obrazach, bo nie znając jej, starannie jej nawet unikają.

Arkany mistrzów XVIII. wieku, znajomość architektury i perspektywy dzisiejszemu t. z. bractwu Apellesa szkoły Witkiewicza są zupełnie obce; — ba, obca im jest nawet znajomość ornamentu i jego historycznego rozwoju. — Boć przecież to również zupełnie zbyteczny balast szkolarski, zabijający indywidualność zbytnią znajomością niepotrzebnej wiedzy. Dlatego też nic w tem dziwnego nie ma, że dzisiejsze nasze malarstwo idzie po omacku, ulega najróżnorodniejszym wpływom, bo jest zupełnie ślepe, bo nie dano mu tego, co jest koniecznie potrzebnem do opanowania olbrzymiego zakresu tworzenia. Jak nie może zagrać fugi Bacha analfabeta, który nie potrafi wybębnić zwykłej gamy lub ćwiczeń p. Schwarza i jego czcigodnej małżonki, — tak i malarz nie znając podstaw architektonicznego rytmu, nie mając pojęcia o tajemnicy zharmonizowania dzieł rzeźbiarskich, architektonicznych i malarskich, w jednolitą całość, w dekoracye ścian bawić się nie powinien. Inaczej dzieła podobne będą smutnemi dokumentami, jak kościołów dekorować nie należy.

Wielki Matejko — może służyć za przykład. Sam indywidualny — indywidualizm swój podporządkował w kościele Panny Maryi w Krakowie — za punkt wyjścia dla swojej dekoracyi biorąc nieśmiertelne dzieło Wita Stwosza, i dla niego stworzył rzecz niezwykłą.

Naturalnie p. Witkiewicz i jego zwolennicy — wrzask pod niebiosy podniosą, — że się sztuce rzekomo polskiej krzywda dzieje, na tak postawioną sprawę. Trudno moi drodzy — nic wam to niepomoże, jedno z dwojga, albo zabierzecie się seryo do pracy nad sobą, albo malarstwo mimo waszych protestów — wejdzie w skład „olbrzymich zakresów działalności“ architektury. Podobno, żaden z projektów konkursowych na dekoracyę kościoła w Bochni nie otrzymał aprobaty komitetu kościelnego. I zupełnie słusznie, — lepiej pozostawić i oczyścić nawet chlebem lichą malaturę p. Gucwy, bo ta przynajmniej bezpretensyonalna malatura nie robi i robić nie będzie krzykliwej konkurencyi wspaniałym rzeźbom naszego Jankowskiego.

W przejściu do świetlicy od placu Szczepańskiego — jeszcze mnie ściga, okropna Maryna witkiewiczowska p. Tymona Niesiołowskiego. Wreszcie dobijam do końca ku zadowoleniu wystawców i mojemu.

Na ogół dorobek wystawy kościelnej z wyjątkiem ołtarza p. Skotnickiego, haftów p. Szyszko Bohuszowej — rzeźby p. Ostrowskiego z Paryża, tudzież wyrobów kutych jak lichtarzy, świeczników — jak na dwudziestoletnią działalność bibuły witkiewiczowskiej bardzo a bardzo marny, — a skutki tego niskiego poziomu nieudałego popisu widzę „w wybiciu okien“ przez p. Witkiewicza na Europę. To są następstwa małpowania wszystkiego, co nam zachód we wszystkich przejawach od lat dwudziestu przyniósł, a co wschód sądząc po zapowiedzi przynieść pragnie.

A przecież tak blisko, tak niedaleko — bo w sercu naszej ojczyzny w Krakowie, spoczywają perły, po które ręką sięgnąć jedynie, sięgnąć i oczyścić z pleśni wieków i pyłu zapomnienia, aby zajaśniały wspaniałą grą barw, naszych swojskich. Po co nam wpływów obcych importowanych z Belgii, Paryża, Wiednia i Moskwy, kiedy mamy Kraków z Witem Stwoszem i jego wielkim epigonem Matejką.

Czem dla narodowej angielskiej sztuki stał się obcy jej praerafaelityzm, tem dla naszej narodowej sztuki stać się powinny malarstwo, rzeźba i architektura doby jagiellońskiej.

Dzisiaj młodzież nasza, spieszy do obcych źródeł po naukę w dziedzinie sztuki, przynosząc obce nam pierwiastki, lecz przyjdzie czas, kiedy rzesze dalekich niw Warty, zapatrzonej w swą wielką przeszłość Wisły, płowych pól Wilij, spieszyć będą do Akropolis naszej drogiej przeszłości. Tam pod skrzydłami wielkiego mistrza doby Jagiellonów, i drugiego wielkiego epika naszej świetnej przeszłości, czerpać będą pełnemi garściami to, czego im zachód dotychczas nie dał, bo dać nie mógł.

Kraków.

Tam w pomnikach Jagiellonów, tryptykach półmrokiem spowitych kaplic; w niszach krużganków klasztornych, tam biją źródła, tam leżą wzory bezcennej wartości. Te wzory wskazują nam czem była sztuka nasza narodowa, ta zapoznana przez własne syny sztuka Jagiellonów.

Mimo liczne burze, mimo brzemienne w skutkach klęski, dochowały się do naszych dni w bezprzykładnych zabytkach. Zabytkach takich, na które zachód nie bez podziwu i niekłamanej zazdrości spogląda. Zaklęte w milczący spiż, kowane w marmurze, sępie rysy szlacheckich żubrów, ryte w kamieniu, rzeźbione w drzewie typy mazurskich chłopów i mieszczan, świętą ręką wielkiego mieszczanina krakowskiego, mówią swym odrębnym językiem w czem leży istota narodowego pojmowania rzeźbiarskiej i malarskiej sztuki.

Subtelne wyczucie ciała, czy to w całej jego szlachetnej nagości, czy pod ciężką, czy powiewną tuniką, niezliczone odmiany zawrotnych ruchów i gestów, ból fizyczny cierpieniem wykrzywionych twarzy, milczące skargi wydziedziczonych nędzarzy, tragizm dusz ludzkich, obok sielskiego sentymentu, słodkich twarzyczek. Wszystkie te dorobki realizmu rzekomo współczesnego, znane są nam z dzieł niezapomnianej doby.

Wit Stwosz.

Tam w Krakowie przekonać się można i o tem, że wielki epigon Wita Stwosza Jan Matejko, lat temu pół wieku, nawiązał nić tradycyi wiekami przerwaną. W hieroglifach jego genialnego pędzla, zapisane są wskazania jakimi drogami sztuka malarska polska kroczyć powinna.

O tem również dosadnie znane każdemu być musi, że zbożna praca, do której w imię świętej sprawy zabrał się twórca Rejtana, przerwaną na długo została, ponieważ przyszli fałszywi prorocy, dla których „dobrze namalowana głowa kapusty“, stała się ideałem sztuki polskiej.

. . . .

I przyszły historyk sztuki, ostatnie dwudziestolecie w sztuce polskiej, nazwie okresem „otwartych okien i panowaniem głów kapusty“.

. . . .

A opuszczona świątynia z wybitemi oknami, z otwartemi na ścięzaj wrotami na Europę, świeci pustkami. Wicher w niej jeno zawodzi, a niosąc prądy wszech „izmów“, kładzie na wypłowiałych ścianach, raz po raz co raz to grubszą warstwę pyłu zapomnienia....

. . . .

Bo te serdeczne, te nasze z krwi i kości dzieci Apelesa, dzieci Feidijasza, dzieci Ifikratesa, rozbiegły sie po Europie w pościgu po obcych niwach, szukając niby „narodowej sztuki“ nie wiedząc, a może nie przeczuwając, że znicz wielkiej sztuki nie zagasł jeszcze, że tli iskra w popiołach....

. . . .

Zamknąć okna.

Lwów, w styczniu 1912.

Jan Tarczałowicz.

O ESTETYKĘ MIASTA.

Rzut oka na kierunek, w którym postępuje rozwój naszych miast, budzi bardzo poważne refleksye na temat naszej kultury estetycznej.

Druga połowa zeszłego stulecia, epokowa dla naszego industryonalizmu, doba gwałtownego ekspanzywnego rozwoju techniki, przemysłu i handlu, zmieniła gruntownie fizyonomię naszych miast i miasteczek. Romantyczne kręte uliczki ustąpiły miejsca monotonnym szpalerom koszarowych pudeł czynszaków, znikły malownicze zaułki, kędy, zaklęta w poezyę form, śniła jeszcze baśń średniowiecza; padły pod kilofami „pionierów kultury“ zebrowane sklepienia i artystyczne portale siedzib dawnych patrycyuszów miejskich, — na miejscu tak uroczych w swem indywidualnem pięknie podmiejskich dworków rozpierają się dziś „wille *modern*“, dziwaczne zlepki tysiąca i jednego stylu.

Miał ten upojony niepodzielnym tryumfem postęp kultury materyalnej wiele cech filistra-aferzysty: brutalną bezwzględność grubego utylitaryzmu, ciasnotę jednostronności i zamiłowanie w tanim komforcie.

Zniwelowano kraj do jednego poziomu jednostronnie pojętych ulepszeń technicznych; wandalizm i chciwość zburzyły mnóstwo szacownych zabytków polskiego rodzimego budownictwa. Wyparto zewsząd poezyę form i nastrojów; — zszarzały i zbrzydły ramy zewnętrzne życia.

Industryonalizm nie tylko zeszpecił własne środowiska, ale szeroką strugą rozlał brzydotę daleko, obniżając systematycznie piękno krajobrazu — pojętego w najszerszem słowa tego znaczeniu, — doprowadzając do tak monstrualnych „efektów“, jak zamienianie chat przydrożnych i dzikich skał — na reklamowe tablice. — Dopiero w ostatnich czasach zaznaczyła się reakcya przeciw temu stanowi rzeczy. Impuls dał naturalnie Zachód.

Zaklęta w formułki akademickie, starannie izolowana od rzeczywistości sztuka — otrząsnęła się z konwencyonalnych, zmurszałych już i zbanalizowanych form, — i zapragnęła wejść w życie, zapragnęła ucieleśniać się w każdym przedmocie codziennego użytku wrócić nam najpiękniejszy i najlepszy dar, jaki świat kiedykolwiek posiadał: radość, którą ludzie dzięki jej rozsłoneczniają sobie szarzyznę swej codziennej pracy.

Rzucono się na poszukiwanie nowych dróg dla sztuki.

Nowe drogi, stare błędy. Obalenie krępującego autorytetu patyny wieków z jednej strony wyzwoliło sztukę, odsłoniło rozległe horyzonty i pozwalało przeczuć nowe, niewyjaśnione jeszcze; z drugiej jednak, ten artystyczny „Sturm und Drang“ wywołał w najdalszych swych konsekwencyach pogoń za najskrajniejszą oryginalnością, chociażby kosztem dobrego smaku, a nie rzadko logiki rozsądku, — a w końcu zwyrodnienie i zbanalizowanie oryginalności.

Tak narodziła się „secesya“ (w ujemnym znaczeniu tego terminu).

Otrzymaliśmy ją — jak wszelką zresztą tandetę — z Wiednia.

Wywołała u nas przewrót, zaakcentowany najwidoczniej i najsilniej w budownictwie. Tej to „epoce“ — (trwającej w naszej architekturze — z małymi wyjątkami — po dziś dzień) zawdzięczamy „wykwity dobrego smaku i zdrowej logiki“; pretensyonalne budowle, zimne, bezduszne, puste i nacechowane nudą, lub — co gorsze — przeładowane najdzikszemi „ozdobami“ reminiscencye wszystkich stylów i epok.

Całe dzielnice, całe partye ulic rażą niesmacznym dyletantyzmem formy architektonicznej; barbarzyńska polichromia i pretensyonalne a bezsensowne przyczepki ciężko „secesyjnych“ czynszaków torturują nasz zmysł estetyczny. Dzięki wzmagającemu się z roku na rok ruchowi budowlanemu miasta „europeizują się“ coraz bardziej; nierzadko też — „idąc z postępem czasu“ — przelakierowuje się jakąś znośną, starszą kamieniczkę, przykleja się na front kilka blaszanych, pogipsowanych słoneczników, przyczepia możliwie najniestosowniej skośne, ozdobione kanibalskimi kolczykami balkoniki, daje nową zieloną bramę, — i oto kamienica zaawansowała na „stylową“, — czynsz można podwoić.

To są fakty, bardzo bolące fakty. A konsekwencye?

Należy dopiero wychować społeczeństwo dla tej wielkiej prawdy, że estetyka otoczenia wywiera niewidoczny, a przecież niezaprzeczalny, ciągły i doniosły wpływ na cały ustrój psychiczny człowieka. Wrażliwość estetyczna, wyrobiona ciągłem obcowaniem z dziełami sztuki wyrabia czujniejszy zmysł moralny, podnosi intenzywność życia. Ludzie, żyjący w środowiskach, gdzie z każdego zakątka przemawia do nich piękno, będą prawdopodobnie szlachetniejsi, wznioślejsi nawet w praktycznem, codziennem życiu.

Więc estetyczny wygląd nawet zwykłego czynszowego domu powinien być osobistą kwestyą każdego kultural-

nego mieszkańca. Nie zostawiajmy przyszłym pokoleniom ojcowizny odartej z wszelkiego uroku plastycznego, z wszelkich cech odrębnych. Czas położyć raz tamę wandalizmowi bezmyślnej spekulacyi swoich i niszczycielskiej bezwzględności obcych. Walczyć nam trzeba o ziszczenie dwu postulatów: estetyki miasta i swojskości stylu. O piękno, o rodzime piękno naszych miast. Niech nasze miasto odzwierciedla w zewnętrznym wyglądzie naszą treść duchową, towarzyską i estetyczną.

Czy my już nigdy nie wyjdziemy poza niewolnicze naśladowanie zagranicy? Poza małpie, bezmyślne naśladownictwo?

Te nasze „secesyjne“ kamienice, te wille „modern“, toż to nędzne, niesmaczne kopie architektury Berlina i Monachium. Prawzory naszych dziwolągów, to przedewszystkiem dzieła sztuki, wielkiej sztuki, — dzieła ludzi, którzy wiedzą czego chcą. I mają te „secesye“ tam, w swojej ojczyźnie sens i racyę bytu. Stylizowane na motywach staroniemieckich, wiążą się logicznie z ogólnem tłem, są dalszym ciągiem wielkiej tradycyi średniowiecznego niemieckiego budownictwa. Przeniesione w inne tło rażą; muszą razić. Bo styl, to dokument nierozerwalnego powinowactwa kształtu budynków z otoczeniem przyrody, z ziemią, klimatem, — właściwościami i potrzebami, oczyma i sercem kraju. Aklimatyzując dany styl gdziekolwiek poza jego ojczyzną, gwałcimy logikę jego pochodzenia, niszczymy urok nastroju. I jest to wieczne, bezkrytyczne zapożyczanie się u Zachodu, tem mniej usprawiedliwione, że przecież mamy za sobą kilkuwiekową dobrą tradycyę rodzimej architektury. Nie o motywach ludowego budownictwa mowa tu, bo te trzebaby dopiero rozwijać, przystosowywać do większych budowli. Gotowe wzory już mamy, niewyczerpaną skarbnicę motywów; tylko chcieć widzieć, tylko wczuć się. Więc mamy tak piękny w surowym majestacie „nadwiślański gotyk“, który później zupełnie indywidualnie rozwinął i stylizował zmarły niedawno Talowski; mamy oryginalny „krakowski renesans“, swojski barok wreszcie, wcielony w przebogate formy i motywy starych dworów wiejskich.

W ostatnich czasach zaczyna się zaznaczać wśród młodszego pokolenia lwowskich architektów zwrot ku motywom swojskim. *Dz.*

RECENZYA.

Władysław Łoziński: (Życie polskie). Wydanie III. z ilustracyami Lwów 1912. Nakład H. Altenberga. Wspomnienie tradycyi, a zwłaszcza tego, co w niej wielkie i piękne, podnosi ton i nastrój dnia dzisiejszego i stawia go na twardej a krzepkiej podstawie dziejowego dorobku. P. Władysław Łoziński w całym swoim zawodzie pisarskim zbliżył ku nam perspektywę dawnych wieków i okazał, jak nikt przed nim, zamarłe życie minionych pokoleń w dziejowej prawdzie i naukowem zbadauiu, a równocześnie w malowniczym, w przepiękne artystyczne formy przybranym obrazie.

Obraz ten padał na brzydotę, utylitarność dzisiejszą, jak krople ożywczej rosy, którą publiczność chwytą chciwie — tak chciwie, że w przeciągu lat trzech, trzy wydania „Życia polskiego“ zanotowoły roczniki księgarskie. Wydanie ostatnie, najpiękniejsze, rozchodzi się obecnie z błyskawiczną szybkością.

Jest w niem ta sama, co i w dwu poprzednich pełnia życia polskiego w dawnych wiekach, we wszystkich jego charakterystycznych przejawach, ze wszystkich stron i ze wszystkich kątów magnackiego zamku i szlacheckiego dworku, garderoby i lamusa, obyczaju świątecznego i codziennego. Obraz w najnowszem wydaniu podmalowany został mnóstwem nowych szczegółów, ramy jego rozszerzył autor znacznie, a przedewszystkiem dał możność naocznej wprost obserwacyi, doborem materyału ilustracyjnego.

Przepiękne słowo autora, mającego w sobie tyle epicznego pierwiastku, samo takie malownicze, porywające, uzmysłowione zostało wyobrażeniem zabytków dawnego życia i kultury aż do granic materyalnej namacalności. Opis p. Władysława Łozińskiego łącznie naprzykład z akwarelą Wilibalda Richtera, miedziorytem Vischera de Jonghe, rysunkiem Eryka Dahlberga, Matejki, czy Aleksandra Orłowskiego, daje bezpośrednie prawie wrażenie zamku magnackiego w Baranowie, Łobzowie, czy słynnego pałacu Kazanowskich w Warszawie, Podhorzec, Łańcuta czy Wiśnicza.

Tak samo dworki szlacheckie stoją jak żywe, gdy się widzi to, co niegdyś było w Jasionowie, Czortkowie, Jeżewie itp. Do ich wnętrza prowadzą zachowane jeszcze tu i ówdzie sprzęty, niektóre bardzo pamiątkowe, jak resztki garderoby króla Jana III., inne omówił jako pomnik rafinowanej, na grunt Polski szczepionej obcej kultury, jak naprzykład kanapa dla marszałka Bielińskiego, którą obmyślał i rysował sam Meiszonier, gobeliny i kobierce, tkane złotem i srebrem, pasy złotolite i t. d.

Tak samo i stroje staropolskie znalazły się w tekach Norblina, Orłowskiego, na słynnym, a bardzo ciekawym wzorcu kostyumów, przechowywanym w Gołuchowie, tak wreszcie i sceny z życia, portrety, uczty, broń, wjazd Ossolińskiego do Rzymu, zupełnie nieznany, a nadzwyczaj ciekawy miedzioryt z wyobrażeniem wjazdu Radziwiłła do Wiednia itd. itd.

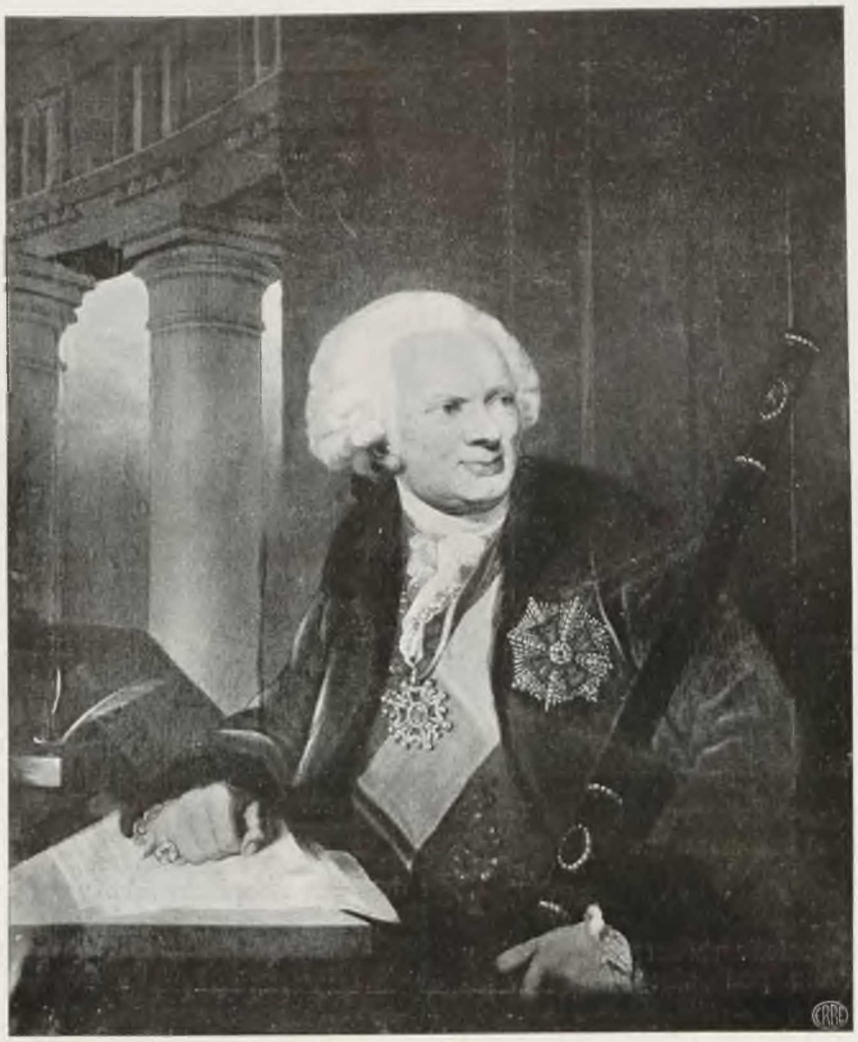
W ten sposób książka p. Łozińskiego staje się księgą życia polskiego, z której zerwano siedm pieczęci, jest odsłonięciem tajemnicy dawnych czasów i ich wspomnieniem pięknem, wzniosłem, malowniczem.

Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI. Wydawca: Spółka wydawnicza „SZTUKA“.

Drukiem Artura Goldmana we Lwowie.



Ks. JÓZEF PONIATOWSKI.
MAL. JÓZEF GRASSI.
Z WSPÓŁCZESNEJ KOPII AKW.



Portret FRYDERYKA J. MOSZYŃSKIEGO, Marsz. W. K.
Właściciel: hr. Szembek w Porembie.
(Według kopii z pocz. XIX. w. — Własność Gal. Nar. m. Lwowa).

JÓZEF GRASSI.

Malarz księcia Józefa, malarz Kościuszki! Malarz Małachowskiego, marszałka Wielkiego Sejmu! To dało Grassiemu całkiem osobne stanowisko, co prawda ze sztuką nie mające wiele wspólności, ale wyróżniające go od starszego „malarza upadku Polski", Bacciarellego. A dodać do tego fakt, że ten pół-Włoch, pół-Niemiec, co zjechał do Warszawy za księciem Józefem, przylgnął w ciągu kilku lat do nowej Ojczyzny, że za karabin chwycił w walce o jej niepodległość, i legendę, że go wśród gradu kul sam generał Kościuszko od niechybnej śmierci wybawił, to łatwo pojąć, że imię Grassiego osobny kult w Polsce otoczył. Nie szkodziło mu już wcale, że prócz króla, malował jeszcze takie postacie upadku, sromoty i zatraty jak marszałka Moszyńskiego lub biskupa Massalskiego....

Ale dodać trzeba, że to był duży malarz, ten włóczący się po dworach artysta, co dobrze nie wiedział jakiej był narodowości, co najlepiej umiał po niemiecku, najczęściej podpisywał się po francusku *J. Grassy*, czasem *Grassij*, rzadko *Grassi*, wyjątkowo *Giuseppe*, w gruncie Wiedeńczyk, urodzony z Niemki.

Pochodził z Udine, u stoków Alp nad Adrią, z Friulu co się zawsze czuł przynależnym do królowej laguny. Zdaje się stara szlachecka rodzina. Crollolanza wylicza dziesięć szlacheckich rodów Grassich. Jeden w Bolonii, wywodził się z Polski: *„famiglia originaria di Polonia e da remoto tempo trapiantata in Bologna"*. Oczywiście wielu Grassich zajmowało się sztuką, — ale któraż włoska rodzina nie ma malarza w rodzie? Hajdecki pozbierał wszystkich wrzekomych artystycznych przodków „naszemu" Grassiemu. Giovanni Battista Grassi, z Udine, był malarzem, architektą, uczonym i literatem, a nadewszystko przyjacielem Vasarego, któremu dostarczył dat o Friulskich malarzach. W XVII. w. Mikołaj maluje w Udine kościół św. Walentego. Ale ostatni Udinota, *Ottiglio*, ojciec naszego Józefa, ur. w r. 1725, wywędrował za chlebem w r. 1742 do Wiednia, jako czeladnik złotnikarski, w r. 1751 wstępuje do złotnika Winterhaltera, żeni się z jego córką, przystępuje do interesu, płaci podatek jako „bürgerlicher Goldarbeiter", ma trzech synów o artystycznej żyłce, ale wnet podupada, w r. 1782 już nie płaci podatku, w spisie ubogich, i figuruje już



Król STANISŁAW AUGUST.
Właściciel: ks. Andrzej Lubomirski (Lwów).

nie jako „złotnik“ ale „Galanteriearbeiter“, mieszkający przy Karerstrasse koło domu pod „złotą kurą“ w piwiarni.

Najstarszy syn Antoni, był rzeźbiarzem, uczeń Messerschmieda, oddał się modelowaniu w porcelanie, wyszedł na majstra modelatora w ces. fabryce wiedeńskiej porcelany, na członka i profesora akademii sztuk pięknych. Odegrał poważną rolę, jako jeden z twórców stylu „vieux Vienne“, jako jeden z ojców stylu Biedermajerowskiego.

Drugi syn, nasz Józef, ur. 22. kwietnia 1757 we Wiedniu, wstępuje już jako 11-letni chłopak 5. grudnia 1768 r. do akademii sztuk pięknych i z tej szkoły wiedeńskiej wychodzi jako portrecista. A musiał być niepospolicie zdolny, bo już jako dwudziestoletni młodzieniec maluje portrety w pierwszych domach, jest portrecistą wziętym całego Józefińskiego dziesięciolecia, maluje wszystkie słynne piękności, co otaczały smutną samotność niepospolitego cesarza, reformatora i samotnika, czarem poezyi, wykwintu i kultury.

Więc maluje wszystkie „pięć dam“ otoczenia Józefa II., ks. Chrystianę Lichnowską z hr. Thunów i „boską markizę“ Llano, i hr. Teresę Kinsky z hr. Dietrichstein, i drugą Thunównę, hrabiankę Karolinę, w której się po uszy kochał ks. Józef, późniejszą Lady Guilford, cudnie piękną, szczypiącą gitarę nieco źle narysowanemi paluszkami, i tę trzecią Thunównę hr. Rozumowską, i księżnę Auersperg, i księżnę Liechtenstein, i hr. Schoenfeld i zdaje się szereg innych.

Przez Kinskich wchodzi Grassi i w dom ks. Generałowej Poniatowskiej i maluje zdaje się w r. 1785 ks. Józefa, i drugi raz właśnie z powrotem z Belgradzkiej wyprawy, otoczonego aureolą rany z pod Szabaca, „Pepi“ salonów Thunów, Kinskich, Auerspergów, ze wszystkiemi zaletami i przywarami, które prowadziły „pod Blachę“ czy do Elstery.

Jeszcze portret markizy Llano żony hiszpańskiego ambasadora, datuje rokiem 1789, ba! Fournier-Sarlovèze twierdzi, że wiedeński portret księżnej Józefiny Auersperg z domu księżniczki Lobkowicz, w pałacu Auerspergów przy wiedeńskim parlamencie, pochodzi z r. 1790.

Więc dopiero w r. 1790 wyjechał Grassi do Polski, gdzie miał zostać najdłużej do r. 1795, bo jego portret marszałka Małachowskiego, perła Krasiczyna, datowany wyraźnie z Wiednia r. 1795, a listy do ks. Radziwiłła w sprawie portretów córek, datowane także z Wiednia, 17. stycznia 1796.

Więc niespełna sześć lat przebywał w Polsce Grassi. Ale snać Polaków lubił i poznał wcześniej: w Wiedniu maluje 1785 lub 1786 księcia Józefa po dwakroć, ks. Adama Czartoryskiego, nawet hrabiankę Przezdziecką, późniejszą ks. Michałowę Radziwiłłowę w r. 1784 (jeżeli to nie jest pomyłka Sarlovèze'a).

Przez tych pięć czy sześć lat które przebywa w Polsce, maluje — wszystkich. Króla, Kościuszkę w r. 1792, po Dubieńce i złożeniu generalstwa za akces króla do Targowicy, apoteozę rycerza bez zmazy, którego replikę popiersia posiada hr. Dzieduszycka we Lwowie, i w 1794, Kościuszkowski typ przesławny w rogatej czapce, znany ze sztychu, do którego oryginał dotąd niewykryty, i ten ołówek, Kościuszkę bez czapki, który odkrył u p. D. Zaleskiego w Paryżu p. Fournier-Sarlovèze. Maluje ks. Józefa, ks. Adama, Jana Małachowskiego, bratanka wielkiego marszałka, ks. Antoniego Radziwiłła ożenionego z Hohenzollernką, i kilku Potockich, Bolesława, syna Szczęsnego z Mniszchównej, ks. Ogińskiego, hetmana, i dwóch kościuszkowskich generałów Ilińskich, Tadeusza Matuszewicza, nadewszystko kanclerza hr. Joachima Chreptowicza, arcydzieło Grassiego charakterystyką, fakturą, kolorytem. Maluje w Polsce marszałka w. kor. Fryde-



STANISLAW MAŁACHOWSKI 1795.
Właściciel: ks. Władysław Sapieha (Krasiczyn).



TADEUSZ KOŚCIUSZKO (1792).
Właściciel: ks. Witold Czartoryski (Gołuchów W Ks. Poznańskie)

ryka Moszyńskiego, własność hr. Szembeków w Porembie, którego doskonałą kopię z pierwszej części XIX w. podajemy na czele, własność lwowskiej Galeryi Narodowej, biskupa Massalskiego i innych.

Ale przedewszystkiem mnóstwo kobiet. Wszystko co piękne, chociaż ta i owa może pod czarującym pędztem Grassiego wychodzi jeszcze piękniejsza. Spis u Rastawieckiego, u hr. Mycielskiego, szereg odkryć u Sarlovèze'a. Prosi się żeby tę galeryę polskich piękności odtworzyć. Dajemy tylko „miłość“ Tadeusza Kościuszki, z Sosnowskich ks. Lubomirską, matkę słynnego z piękności ks. Henryka, dziś własność hr. Stanisława Stadnickiego w Krysowicach i ks. Teklę z Czaplicôw Jabłonowską. A trzebaby dać i Zofię z ks. Czartoryskich Zamojską z warszawskich czasów, którą podobno ze cztery razy malował, i Julię z Lubomirskich Potocką, i Eleonorę z Komorowskich Ilińską, i Helenę z Przeździeckich księżnę Michałową Radziwiłłową, czarodziejkę Arkadyi, i jej dwie córki, zwłaszcza księżniczkę Krystynę, hr. Ostrowską i „piękną Greczynkę“, Zofię Tulczyńską.

Gdy runęło państwo i dwór, król pojechał do Petersburga, Grassi kończy jeszcze rozpoczęte portrety, zdaje się głównie dla rodziny ks. Radziwiłłów i wynosi się z Polski, na Wiedeń, przez Gothę, do Drezna, żeby w saskiej służbie żyć jeszcze długo, to jako malarz nadworny, od r. 1816 do 1821 kierownik malarskiej saskiej akademi w Rzymie, a potem do końca życia w Dreźnie. Umarł jako ośmdziesięciodwuletni starzec, jedni mówią w Rzymie, zdaje się jednak — w Dreźnie.

Polacy ciągli do niego jeszcze długo. W Wiedniu maluje w 1795 byłego marszałka Sejmu, co dał konstytucyę 3-go Maja, wybredne dzieło malarskie, ale dziwnej charakterystyki, złamanego, starganego starca, męża co cztery lata przed tem był duszą największej reformy. W Wiedniu zdaje się kończy Radziwiłłowskie portrety, w Dreźnie w 1799. maluje portrety Ordynata Jana Zamoyskiego i jego żony Zofii z ks. Czartoryskich, w 1807. maluje księżną Teresę z Czartoryskich Lubomirskę żonę ks. Henryka, jako Hebe w obłokach, w stylu Empire, dającą pić orłowi, — jeden z najlepszych portretów w tym stylu, godny Gerarda czy Prudhona, zdobiący dziś budoar księżnej ordynatowej Przeworskiej w Ossolineum.

Odkryciem są przepyszne portrety kobiece malowane dla rodziny ostatniej księżnej Kurlandzkiej z domu Medem, księżnej Doroty Biron-Kurland, którą Grassi sześć razy malował, i jej nadobnych czterech córek, ks. Pauliny zamężnej Hohenzollern — Hechingen, Joanny księżnej d'Acorenza-Pignatelli, księżniczki Wilhelminy zamężnej księżnej Rohan, której męża Grassi malował przy koniu jak naszego ks. Józefa i księżniczki Doroty późniejszej hr. Perigord, co miała być potem sławną *duchesse de Dino,* a jeszcze potem księżnę Talleyrand i Sagan. Niezmierną zasługą Fournier-Sarlovèza to zebranie arcydzieł Grassiego z epoki wiedeńskiej przed pobytem w Polsce i tej ostatniej, gdy Polska runęła i Grassi wyjechał do Gothy i Drezna.

Zdaje się, że z missyą do Rzymu skończyła się karyera doskonałego portrecisty około 1815, a starzejący się artysta już tylko kopiuje Gwido Reniego, Magdalenę Corregia, a nawet Wizyę Ezechiela Rafaela. Zawsze ze trzydzieści pięć lat Grassi stał w pełnej, niesłabnącej twórczości, mistrz kolorytu, czarodziej gracyi, wdzięku, niezwykle poetyckiego nastroju, romantyk w drugiej połowie XVIII. w., odczuwający wyzwoleńcze prądy w sztuce, jeden z kontynentalnych malarzy, co miał najbardziej pokrewną Anglikom sztukę nowoczesnego portretu.

Na sąd o nim, gdy jeszcze niema zebranego całego jego dzieła, za wcześnie. Szukanie — „konieczne“ dla niektórych, — epok w jego życiu, jeszcze zawczesne.



Ks. JÓZEF PONIATOWSKI.
(Kopia Lampiego).
Właściciel: ks. A. Lubomirski (Lwów).



TEKLA z Czaplców ks. ANTONIOWA JABŁONOWSKA.
Właściciel: ks. Stanisław Jabłonowski.



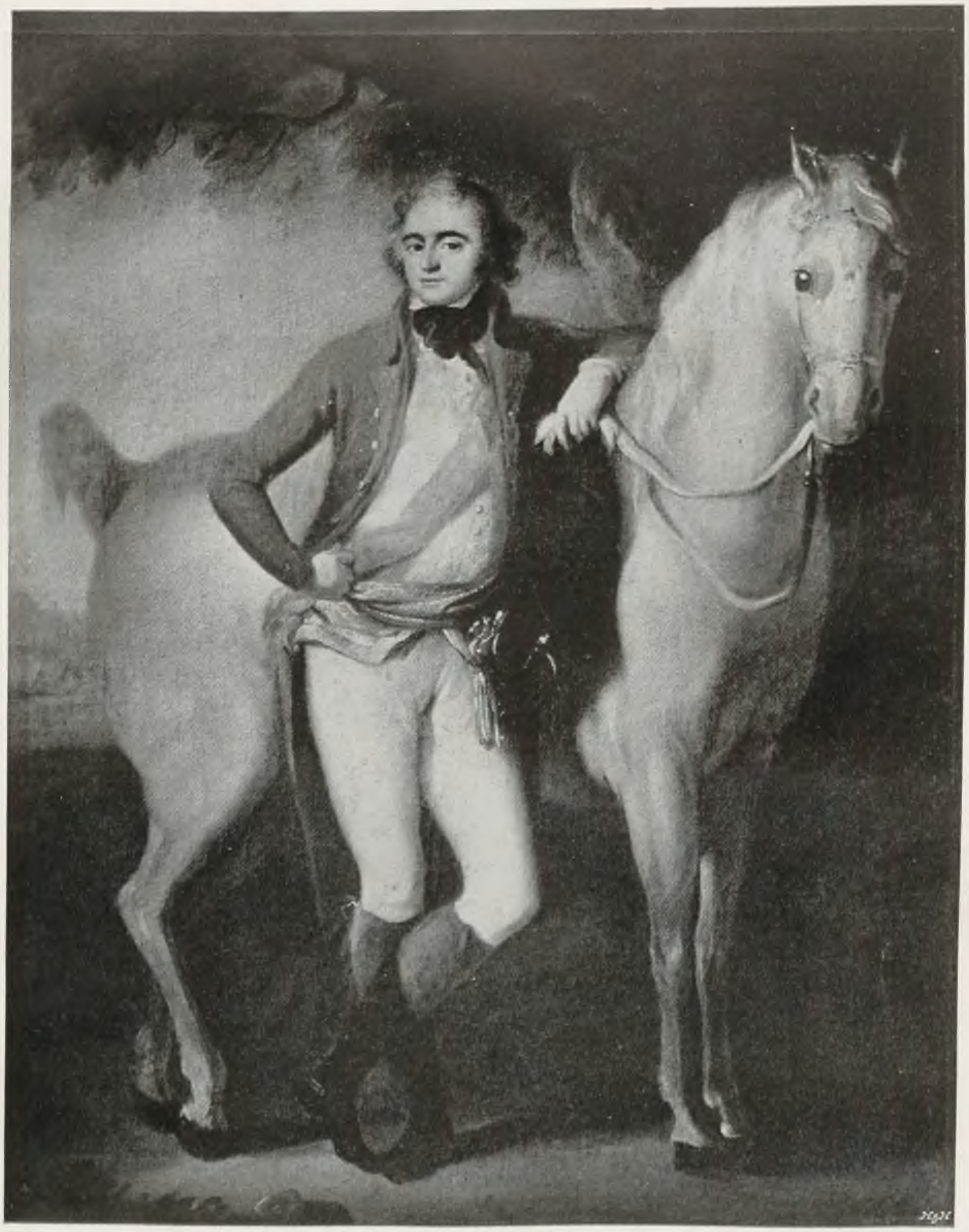
Z Sosnowskich ks. LUBOMIRSKA.
Właściciel: hr. Stanisław Stadnicki (Krysowice).



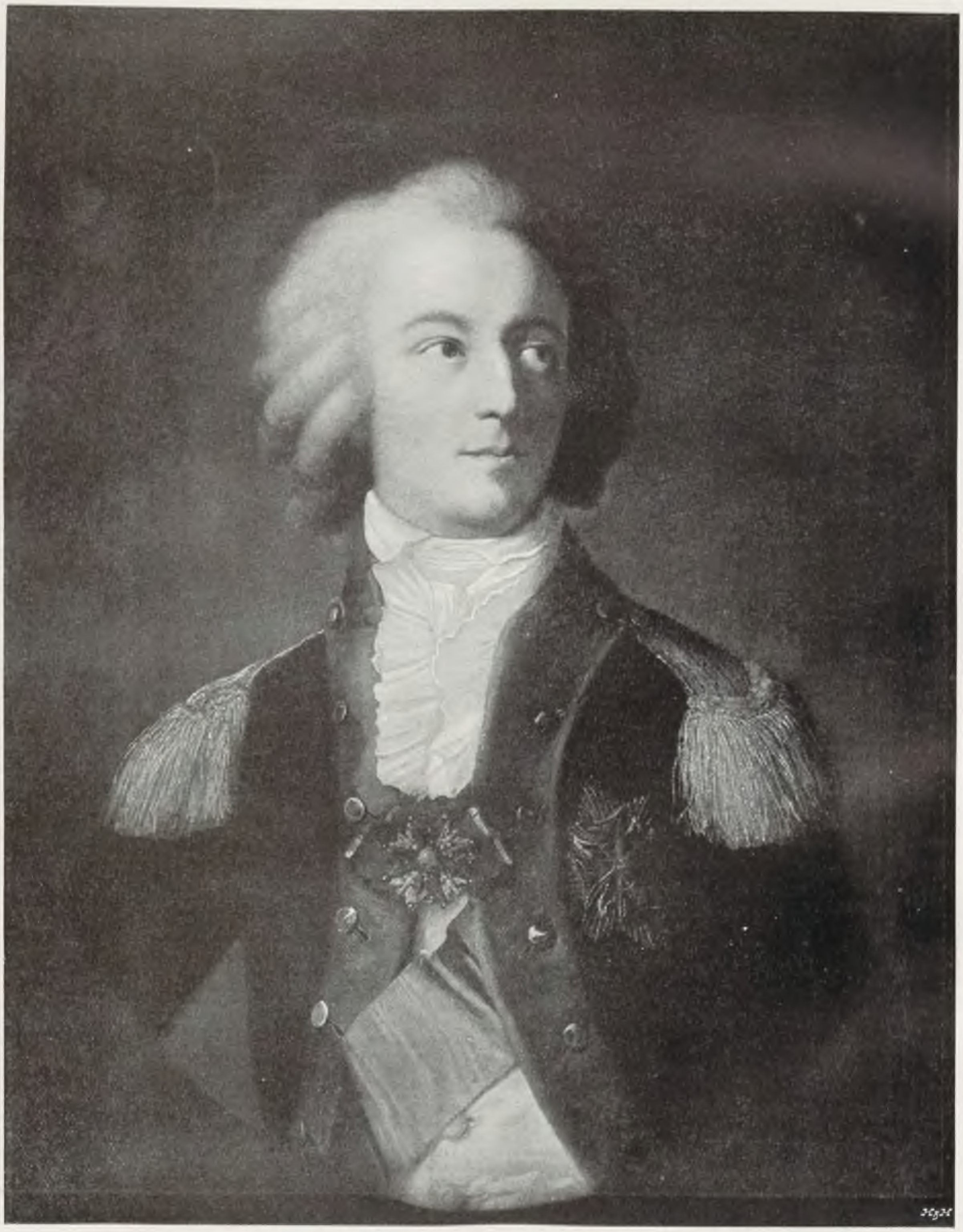
Księżna JÓZEFINA AUERSPERG.
Właściciel: ks. Auersperg (Wiedeń).



Księżna CHRISTIANA LICHNOWSKA.
Właściciel: ks. Lichnowsky (Graetz).



Ks. JÓZEF PONIATOWSKI.
Mal. w r. 1785 w Wiedniu.
Właściciel: Stanisław ks. Jabłonowski (Bursztyn).



ADAM ks. CZARTORYSKI.
Generał ziem Podolskich.
Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie



Ks. ANTONIOWA JABŁONOWSKA.
Właściciel: Edward hr. Tyszkiewicz w Krakowie.



Ordynat STANISŁAW hr. ZAMOYSKI.
Mal. w Dreźnie 1799.
Właściciel: Maurycy hr. Zamoyski w Warszawie.



ZOFIA z ks. Czartoryskich Ordynatowa Stanisławowa hr. ZAMOYSKA.
Mal. w Dreźnie 1799.
Właściciel: Maurycy hr. Zamoyski.

GIUSEPPE GRASSI.



JAN hr. MAŁACHOWSKI.
Właściciel: prof. Jerzy hr. Mycielski w Krakowie.



WALERYAN hr. ZUBOFF.
Właściciel: W. książę Mikołaj Mikołajewicz w Petersburgu.

GIUSEPPE GRASSI.



Królo LUDWIKA pruska
Berlin.



Ks. TERESA z Czartoryskich LUBOMIRSKA jako Hebe.
Właściciel: ks. Andrzej Lubomirski (Lwów).

Hr. Mycielski dzieli jego twórczość na „trzy maniery“, — pierwszą od 1780—1790, drugą od 1790—1800, i trzecią od 1800. do końca życia. Ale ten podział nie daje się utrzymać, choć odpowiada może kalendarzowi jego życia. Pierwszych dwóch artystycznie trudno odróżnić, a żadną miarą trzeciej za epokę upadku, jako „manierę neoklasyczną“, ani „zerwania z naturą“, ani „zesztywnienia“ linii czy kolorytu, przed granicą, którą wiek postawił, uznać nie można. Zresztą i hr. Mycielski w swej starszej książce widział trafniej raczej nie po sobie następujące ale „równoczesne“ dwie maniery. Co by przedewszystkiem dowodziło, że Grassi żył i rozwijał się i właściwie nigdy nie popadł w manieryzm, choć odzwierciedlał „style“ epoki, — a było by błędem brać „modę“ w kostjumach portretowanych osób, za poddanie się jakiejś martwiejącej manierze.

Jak sie wywodzi sztuka Grassiego? Sirey pisał w dykcyonarzu, że był uczniem Pordenone’a. Grassi był nieodrodnym uczniem wiedeńskiej szkoły, tej co naprawdę uczyła i wychowywała plejadę Wiedeńskich malarzy na płótnie czy na porcelanie. Malował jak cała szkoła *nass in nass,* tłusto, soczyście, miał odwagę farby, a pewnie szukał tej weneckiej. Jeżeli wolno dopatrzyć się wpływu indywidualnego na portrecistę, to trzeba go szukać nie tyle w Galeryi Belwederskiej, co w malaturach, które w jego czasie wisiały w żywym Belwederze, w Laxenburgu, w Schoenbrunie, w Burgu. Może, — najtęższe kolorytem, sytością farby, głębią plastyki, światłocieniem i ogólnym tonem, męskie portrety Grassiego przypominają Marcina Meytensa, który dużo portretował na wiedeńskim dworze. A kobiety? No — urodził się malarzem pięknej kobiety, jej czaru, jak był malarzem nieporównanym woala, gazy, tiulu, muślinu, jak inni malują aksamit, atłas czy ciężki haft, był malarzem wdzięku, gracyi finezyi, wykwintu, jak nie popełnił jednego brutalstwa, jak mu pędzel nie pośliznął się nigdy w brzydotę linii czy kakofonię tonu.

Czy był pod wpływem Anglików? Naturalnie, jak cała Europa, choć on wcześniej. A był pod ich wpływem, mimowiednie, jeszcze wtedy, może bardziej wtedy, gdy mu już przypisują „zesztywnienie“ w pseudoklasycznej linii i kolorycie. Widać Gainsborough’a, gdy maluje ks. Józefa przy koniu, ale czuć go gdy maluje hr. Ostrowską à la Miss Siddons, jako tragiczną muzę, gdy maluje księżniczki Kurlandzkie już w XIX. w. *à la* słynne parki dziewcząt Reynoldsa i Gainsborougha, a nawet Hebe-Lubomirska, niby klasyczny przykład odpadnięcia od Anglików w martwotę pseudoklasyczną, nie jest obcą Hebie-Reynoldsa. Tak samo nie koniecznie żeby idąc za pseudoklasycznym smakiem musiał „zerwać z naturą i zaroślami“, bo widzimy naturę i zarośla na portretach jego z 1810.

Słowo o naśladowaniu Gainsborougha w przedziwnym ks. Józefie przy koniu, inspirowanym niezawodnie nie tyle może mezzotintą Smitha, co sztychem skrobanym Duponta także z 1783, który prędzej dotarł do Wiednia. W takiejże pozie daleko później maluje jeszcze ks. Rohan, męża księżniczki kurlandzkiej. Ale któż bo w Europie nie dał się inspirować tym pomysłem. Tylko że podobno pierwszym twórcą „portretu pana z koniem“ nie był Gainsborough, ale George Stubbs, doskonały portrecista, co podobno jeszcze dotąd ma portrety uchodzące za Gainsborougha, ale przedewszystkiem arcymistrz w malowaniu konia. Ten prezydent londyńskiej *Society of Arts* już w r. 1773, elekt Akademii, był nazywany Reynoldsem konia, *„the Reynolds of the horse“*, a pierwowzorem portretu „pana z koniem“, oczywiście swoim, ukochanym wierzchowcem, to jego portret pułkownika Pocklingtona, jego dwóch sióstr i jego faworyta wierzchowca, — portret *Colonel’a Pocklington, his two sisters and his favourite Hunter“*.

„Patrz się na naturę, radź się i studyuj jedynie naturę“, to była dewiza Stubbsa — *„look into nature for himself and consulte and study her only“*. Za Gainsboroughem co po swojemu myśl transportował, poszło całe mnóstwo. Nawet ztąd wywodzi się mleczareczka Greuze’a czy nieznany kawalerzysta przy karym koniu Rossyanina Tropinina. Tak całkiem nie kopiował zresztą Grassi. — Dajemy ten portret ks. Józefa czarno według oryginału a barwny według starej akwareli, co uchodziła nawet za oryginał Grassiego, replikę, szkic, a conajmniej jest doskonałą współczesną kopią, tym ciekawszą, że obejmuje więcej pejzażu, a w malowaniu listowia ma fakturę Grassiego. Akwarela ta jest własnością architekty Tarczałowicza, naszego współpracownika, do niedawna we Lwowie.



JÓZEF ILIŃSKI (?)
Właściciel: Galerya Nar. m. Lwowa.

Przed szeregiem lat na aukcyi portretów historycznych niejakiego Liechtensteina, prokurzysty domu Rothschilda urządzonej przez firmę Kubasch widziałem portret Karola ks. De Ligne w większym formacie, znowu portret „pana z koniem“ kto wie czy nie Grassiego.

Do innego portretu ks. Józefa, którego oryginał ma być w Jabłonnie, a którego doskonałą kopię, jak ze starego inwentarza ordynacyi przeworskiej wyczytałem, samego Lampiego posiada ks. Lubomirski we Lwowie,



GEORGE STUBBS.
Portret Colonela Pocklington z dwoma siostrami i koniem faworytem.



GAINSBOROUGH.
Ks. Walii.
Według sztychu G. Dupont 1783.



GRENZE.
Mleczarka.



TROPININ.

przywiązana inna legenda. Na rzemieniu od ładownicy, na piersiach ks. Józefa można czytać sprzączkę jako literę *C*.

Otóż długo żyła legenda, że to początkowa litera od „Charles“ oczywiście przyjaciela ks. Józefa, księcia Karola da Ligne. Legenda mówiła dalej, że na podobnym portrecie księcia de Ligne ktoś znowu widział literę *J*, oczywiście „Joseph“ ks. Poniatowski. W ostatnich latach urodziła się nowa wersya, romantyczniejsza: litera *C*, to oczywiście „Caroline“ hrabianka Thun, urocza późniejsza lady Guilford, w której się „Pepi“ zakochał po uszy, ale Stanisław August na „mesalians“ z córką magnata czeskiego z nad Łaby nie pozwolił. Tymczasem i ta legenda „*nouvelle création*“ gotowa prysnąć: na podobne romanse nie pozwalał porządek wojskowy austryacki, a litera *C* na rzemieniu księcia Józefa to ma być litera „Inhabera“ pułku.

Ale romantykiem dużej miary był Grassi. Bogactwo ruchów i poz, pełnych swobody a nieporównanego wdzięku, układanie portretu „*en tableau*“ którą miał zresztą choć w mniejszym stopniu i Lampi, był jednym ze środków wywołania nastroju. Kiedy posyła ks. Radziwiłłowi szkice do portretów córek, to jedna na tle pięknego krajobrazu o wschodzie słońca ma wyobrażać „*une rêverie sur la nature*“, a druga, o zmierzchu, ze wschodzącym księżycem, wsłuchuje się w śpiew słowików i szmer kaskad — „*la figure sera occupée à entendre le chant des rossignols, qui seront sur quelques branches, et le murmure des cascades*“.

Tem harmonizowaniem portretu z naturą, z krajobrazem, z zielonością, najbardziej zbliżył się Grassi do Anglików i wywołuje cudne efekta, chociaż pejzaż stylizowany zawsze, te same liście, te same perspektywy i kulisy.

I ten czar romantyki w układzie, w geście, w spojrzeniu, nie opuszcza kobiecego portretu Grassiego, jak długo malował kobietę. A kiedy z orłami Napoleońskiemi szedł „styl“ cesarstwa, mocarny *Empire* przez Europę, a na horyzoncie sztuki zaczęli Anglików luzować Gerardy, Prudhony, nie uszedł mu i Grassi, ale kto nieuprzedzony, dostrzeże w starzejącym się nawet czarodzieju zalety smaku, wdzięku, poezyi, których nie mieli Koryfeusze francuskiego Empiru. Świadkiem ta Kinska, ta Hebe-Lubomirska czy królowa Luiza pruska, którą dla jej wdzięku podajemy.

Ale i męzki portret z tej epoki zachował stare zalety. To też przytrafiło się lwowskiemu profesorowi, który już w epoce pobytu Grassiego w Gotha, widział galopujący upadek artysty, że o tym nowym portrecie księcia Fryderyka IV., który ma być dowodem dekadencyi pisze niezawodnie najlepszy dotąd znawca Grassiego, Fournier-Sarlovèze, że jest „*d'une souplesse d'exécution, est plus anglais qu'auqun autre: on le dirait de Lawrence*“.

Ale Grassi nie był wolnym od „maniery“, tej jego własnej, która mu została przez wszystkie fazy artystycznego rozwoju. „Manierowane“ malował zawsze jednakie oko, to śliczne, czyste, powiększone oko w cudnej, zawsze jednakowej oprawie, — i te nozdrza zmysłowe i giest rąk skrzyżowanych, które się powtarzają kilkadziesiąt razy.

Korzystaliśmy z wystawy portretu we Florencyi, na której hr. Mycielski zebrał szereg portretów Grassiego, a której perłami były portrety drezdeńskie już ordynata Zamoyskiego w jakimś flamandzkim czy hiszpańskim kostiumie i jego ślicznej żony, Zofii z Czartoryskich, i Jan Małachowski, i konny portret ks. Józefa. Dodaliśmy kilka innych. Między innemi dodajemy portret wrzekomy jednego z Ilińskich, z którego żoną łączył Grassiego romantyczny stosunek, przypisywany Grassiemu, przypominający układem, skrzyżowaniem rąk, pozą — bardzo, nie tyle już, choć także kolorytem, pędzel Grassiego. Portret ten, może stara kopia, może replika, jest własnością Galeryi Narodowej miasta Lwowa.

Grassi zasługuje na monografię i reprodukcyę całej twórczości, przynajmniej w Polsce i dla Polaków malowanej.

Tadeusz Rutowski.

JUTRZNIA DUCHÓW.



LUDWIK STASIAK.

Z powodu książek p. Ludwika Stasiaka: „Prawda o Piotrze Vischerze“ i „Rewindykacye własności naszej“.

. . . .

Jakiś dziwnie poważny, a dźwięczny głos, drży w powietrzu.

Chwilami milknie, gubi się w oddali, by znowu rozkołysać warstwami powietrza, przedziwnym tonem spiżowego głosu.

Ten dźwięk, jakiś inny. — Niema w nim gromów Zygmunta, lecz równie mocny, silny.

Te tony, te dźwięki, dziwnie mi są znane... Gdzie je słyszeć mogłem?...

Tak, nie mylę się, wszak w tony te wsłuchiwałem się chłopięciem nieletniem.

To głos „Mikołaja“.*)

I idzie ponad niwy ziemi bocheńskiej, ponad knieje, które tak często widziały w swych ostępach — drużyny królewskie. Idzie ponad wstęgę Wisły, i dźwiękiem zapada pod sercem Zygmunta.

A Zygmunt milczący, zbudzony głosem towarzysza echem spiżu mu wtóruje.. Nie sercem jeszcze... Czas na to... Czas jeszcze...

I echo cichym jękiem idzie po Akropolis spowitej w mrokach nocy, i pełne tajemniczych szmerów, wywołuje jakieś pozagrobne mary. I z pod nisz kaplic, z pod naw świątyni, wstają ze swych marmurowych posłań, opuszczają swe kute obramienia epitafiów, postacie z królewskiemi koronami, biskupiemi infułami, w stal zakutymi szyszaki, a wszyscy o sępich rysach Piastowiczów, Giedyminów. I całą świątynię dreszcz wstrząsa. I szmer coraz głośniejszy, coraz gwarniejszy idzie od wielkiego ołtarza. Już wstał z łoża kamiennego Łokietek i wita się z uśmiechem zadowolenia ze swym następcą i mówi:

„Kiedyś kładłem się z troską na czole, na sen wiekuisty...“

I obaj uśmiechnięci idą pod rękę ku Mścicielowi ich trosk serdecznych.

„Bądź pozdrowiony Olgierdowiczu, dzięki niechaj ci będą za Twoje dzieła na polach zielonego lasu i wzgórzach sosen“.

A ten skromny, śpiewnym językiem świętej Litwy: „Nie moje dzieło — Bóg tak chciał“... i znaczy krzyżem neofity, czoło ku wielkiemu ołtarzowi pochylając.

A obok stoi młodzian krzepki, dorodny z głęboką bruzdą Warny na odsłoniętej szyi. A ku nim zbliża się postać z marsem na czole, majestatu i powagi pełna. Przed nią rozstępują się rzesze z mitrami, rzesze zakute w szyszaki i zbroje. — Chylą czoła. On nie darzy ich nawet spojrzeniem — powitaniem. Z zaciśniętemi usty zbliża się do stojącej pod ołtarzem czwórki, a jego usta mówią:

„Witajcie drodzy i przebaczcie! Dzieło przez Was poczęte połowicznie rozwiązałem, dlaczego — pytajcie tych...“ i ręką i spojrzeniem rzucił w stronę ciżby w mitrach, szyszakach i zbrojach.

I z pochyloną głową z troską na twarzy, jak powitają go ci pod wielkim ołtarzem, idzie Olbracht. A zdaleka widzi twarz ojca, którego usta zdają się mówić:

„Bądź spokojny, nie idziesz na sąd. Obyś był ich więcej pozostawił tam, za srebrną wstęgą Prutu“.

A za nim idzie dobry Ola, w kusym, bo suto obciętym królewskim ornacie. I pod złotą kopułą lapicydy florenckiego ruch także. Z niszy wychodzi poważny mąż, a usta jego zdają się mówić: „Przegrałem sprawę, dla względów rodziny poświęciłem los Korony; — żali na sąd mnie wzywają?“

A obok zrywa się z twardego łoża, miękki Włoch o rysach Gedyminów. Uśmiech przelotny drga na jego ustach, jakgdyby czuły jeszcze pocałunki miłosne Gasztołdowej wdowy.

Idą ku wielkiemu ołtarzowi, a z nimi poważne matrony, młode dziewki, — pacholęta.

I świątynię rozgwar coraz to większy napełnia.

W tem jakiś dziwny łoskot przerywa rozgwar na chwilę. To podwoje wrót świątyni na ściężaj stają otworem na przyjęcie nowych gości.

Na szatach przybyszów widać kurz dalekiej drogi.

Idą z ziemi kujawskiej, wspaniali i krzepcy Szamotulscy, Gruszczyńscy, Górkowie, Tomiccy. A do nich w świeżej obcej szacie zwycięzca Dipolda mówi słowa powitania.

„Uf — jakżeśmy się zmęczyli daleką drogą, a w ostatnich czasach lęku nabawili“.

„Wyobraź sobie, eminencyo, przyszli do naszych posłań, jacyś wysłańcy Brandenburga. Jakieś... ery, jakieś... otty i strach pomyśleć; chcieli nas koniecznie zabrać do inwentarza burgrabi z Norymberka. Ale dzięki niech będą Przedwiecznemu — posłyszeliśmy nieznany nam głos wprawdzie, a w nim hasło: — na Wawel... na Wawel... ot i tu jesteśmy“.

A — jakże nam tu dobrze. Bo wreszcie między swoimi. Tam nad Pegnicą — słyszelibyśmy pomruk nieznanej a wrażej nam mowy...

. . . .

*) Dzwon w Bochni.

A pod filarem z założonemi rękoma stoi jakiś mąż obok Wielkiego Wita, coś z sobą mówią, ważna rozmowa być musi, bo raz wraz spoglądają, to na sklepienia, to na ściany półmrokiem spowitej świątyni.

A do nich zbliża się postać zgarbiona nieco, o rysach zmęczonych, pełnych przebytego — bolu...

„Bądź pozdrowiony towarzyszu wypraw tych z pod wielkiego ołtarza“...

Mistrz Jan, znanego sobie Wita pyta wzrokiem — „Któż to obok ciebie“.

„Jakto, nie poznajesz? Wszak to mistrz tej świątyni, którą ja ożywiłem marmurami, a ty wspaniałemi dziełami twego pendzla“.

„Przebacz Henryku... wzrok mój mgłą cierpienia zaszedł i pracą stępiony... przebacz, nie poznałem“...

. . . .

I noc w noc na jutrznię zbierają się w cieniach świątyni, złączeni po — długich dniach rozstania.

. . . .

I świątynia dawno nie była tak pełną rozgwarów i nowego życia.

I idą poszepty jakieś dziwne, jakieś tajemnicze.

A puszczyk tylko spłoszony nieznanym widokiem zakwili czasem lękliwie, załopoce cicho skrzydłami, by zniknąć w cieniach nocy.

. . . .

Zbierają się, liczą wzajemnie, a niecierpliwsi w noc, w noc pytają seniorów, czemu nie uderzą w serce Zygmunta...

Nie można — Czas jeszcze. Nie masz nas wszystkich...

. . . .

A rozkołysany Mikołaj brzmi nieustannie. Tony jego raz tuż, — tuż — raz nikną w oddali. A w tych dźwiękach, jutrznia dla jednych, pogrzebny ton dla drugich...

I wybladłe lica tych ostatnich z lękem pytają: „Żali my tam na Akropol pójdziemy z innymi“?

A w rozkołysanych dźwiękach, jednym na jutrznię drugim wieczne zapomnienie, drży minorowy ton: „Byliście, jako owe głupie panny... I dla was głos mój,— głosem śmierci jeno być może“.

. . . .

I jakieś nowe tchnienia idą ponad pola, — lasy... Jakiś orzeźwiający wiew leci po mglistych, wilgotnych podmuchach.

. . . .

I promień słońca, po dniach posępnych mrocznych...

. . . .

Jakieś poszumy nowych idei, nowych prądów, — nowych myśli, nowych poczynań.

. . . .

Jest to wielką przyjemnością żyć w chwili obecnej, szepcą usta za Ulrykiem von Hutten*), a pierś rozpiera się uczuciem ulgi po przeczytaniu ostatniej książki p. Ludwika Stasiaka, artysty i z bożej łaski niestrudzonego badacza — nad zagadnieniami, jakie kryje epoka Jagiellonów.

„Prawda o Piotrze Vischerze“, „Rewindykacye naszej własności“, to dwie części wspaniałej trylogii, rozstrzygającej walkę o naszą własność, o naszego wielkiego Krakowianina, współtowarzysza Buonacorsiego, Długosza, wielkiego rzeźbiarza, architekty, inżyniera i malarza w jednej osobie.

Wit Stwosz.

*) Humanista niemiecki z XVI. w.

„W opowieściach XV. i XVI. wieku jakich chętnie słuchano“, mówi Alwin Schulz w swojej historyi sztuki, „znajduje się jedna, która naśladownictwo i uleganie obcym wpływom naszych niemieckich przodków rubasznie wyszydza. Sułtan turecki kazał sobie jakiemuś malarzowi wykonać obraz przedstawiający europejskie ludy w ich strojach narodowych. — Na obrazie sułtańskim namalowano Niemca zupełnie nagim, z tłumokiem sukien na plecach, — ponieważ nie wiadomo, — mówi artysta w objaśnieniu — jaką właściwie moda jest obecnie panującą w Niemczech, których mieszkańcy wszystko co obce naśladować są gotowi. — I rzeczywiście — pisze dalej A. Schulz — wiemy o tem bardzo dobrze niestety, że ta charakterystyka sułtańskiego malarza — była w zupełności usprawiedliwioną. — Chęć naśladownictwa wszystkiego co obce — wciskanie się obcej mowy w potoczny język, małpowanie cudzych strojów — da się u nas wykazać już w XIII. wieku.“

„Takiemi były Niemcy w średnich wiekach. — Sztuka tych czasów to sztuka miast, one ją wspierały — wielcy panowie zaś nie tylko nie mieli środków, ale również żadnego zmysłu dla zrozumienia sztuki a tem mniej uznawali jej potrzebę“.

Ten stan rzeczy w dziedzinie sztuki trwał do schyłku XVIII. wieku. — Po epoce wpływów włoskich i flamandzkich — przyszło poraz wtóry panowanie wielkiej sztuki francuskiej na schyłku w. XVII. i w ciągu całego XVIII.

W latach trzydziestych ubiegłego stulecia, w latach najstraszniejszej reakcyi świętego przymierza, jaka tylko zapanować mogła po wielkich wstrząśnieniach, jakie Europa przechodziła od pierwszych dni wielkiej rewolucyi francuskiej — i dalszego ich ciągu za panowania Napoleona — Niemcy zapadły w letargiczny sen. I kto wie, jak długo spały by przy boskiej symfonii Metternichów, Hardenbergów, gdyby nie zbudzono je sprawą odbudowy tumu kolońskiego. — Sulpice Boisserée zniemczony potomek zdaje się francuskich hugonotów — wydaje w r. 1821 dzieło poświęcone sprawie restauracyi katedry — wraz z planami, widokami i opisem świątyni. Z treści tej interesującej rozprawy dowiedziały sie Niemcy nietylko o tem, jaką niesłychaną wartość posiada ten cenny zabytek średniowieczny, lecz co więcej, dowiedziały się, że dzieło to jest wytworem ducha niemieckiej kultury średniowiecznej i jako takie należy do t. z. *architektury staroniemieckiego gotyku*. Narodowym przeto honorem należy pomnik wielkich przodków w dziedzinie sztuki średniowiecznej nietylko ratować od grożącej mu zagłady, lecz przekazać uzupełniony niewykończonemi wieżami potomności zabytek, świadczący o wielkości Niemiec średniowiecznych w dziedzinie sztuki gotyckiej.

Po Boisserze zjawili się Kallenbach, Kugler i inni, którzy poparli go nowemi dowodami, jakoby sztuka gotycka Strassburga, Münsteru, Fryburga i t. d. była kwiatem niemieckiej kultury.

Rachunek robiono jednak bez gospodarza.— I gdydy myśl znanego Herostrata francuskiego Chaumetta, który obliczywszy koszta radził Konwentowi zburzyć wszystkie zabytki kultury gotyckiej na ziemiach Kapetyngów, została urzeczywistnioną, to kto wie — może mnie i moich kolegów współczesnych, uczonoby po politechnikach niewzruszonej prawdy, że gotyk Kolonii, Strassburga Münsteru, Fryburga, Halberstadtu i t. d. jest niczem innem jak tylko sztuką rdzennie niemiecką. — I niejednokrotnie musiałyby usta moje, mimo dławiącego skurczu w krtani szeptać: „Czołem przed Tobą Wielka z opancerzoną pięścią Germanio, nad głową Twoją światło nietylko Ateny Promachos......“

Tymczasem w r. 1830 powierzył rząd francuski generalnemu inspektorowi historycznych pomników Ludwikowi Vitetowi zadanie „de rechercher les édifies ayant besoin de secours immediats“. Vitet objechał w r. 1831 departamenta Oisy, Aisne, Marny, Pas de Calais i złożył obszerne sprawozdanie ministerstwu spraw wewnętrznych o stanie i jakości zabytków.— Na wniosek tegoż Viteta i następcy na generalnej inspekturze, Prospera Merimée zezwolił minister Guizot w r. 1834, na objazd wszystkich departamentów, zawodowym architektom obeznanym z historyą sztuki, „chargé de decrire et de dessiner avec le plus grand soin les monuments des arts à toutes les époques“. — W r. 1837 utworzono komisyę monumentów historycznych z odpowiednią dotacyą nie tylko na konserwacyę zabytków sztuki, lecz na systematyczne ich badanie i publikacye.— Przystąpiono więc, z całą francuską systematycznością do inwentaryzacyi zabytków — przydzielając do każdego z departamentów odpowiednio przygotowanego architektę, dodając mu historyka sztuki do pomocy, celem poszukiwań archiwalnych. — Wszystkich departamentowych, nazwijmy architektów konserwatorów, podporządkowano centralnemu nadzorowi komisyi historycznych pomników w Paryżu.

Rezultat prac architektów departamentowych niedał na siebie długo czekać. — Ukazały się wkrótce publikacye jak n. p. monografie Saint Michel w Normandyi — Paryżu, Reims, Rouen — wreszcie zjawiły się około 1846 publikacye francuskiego ministerstwa oświaty. — I zdumione Niemcy dowiedziały się, że obraz piękny jaki Boisserée, Kalenbach i inni swym rodakom okazali, był piękną fata morganą — pięknem złudzeniem. — Okazało się, że tum koloński jest niczem innem jak jedynie kopią katedry z Amiens, i że wykonany został jeżeli nie przez architektę tejże katedry to napewno przez ucznia, który wyszedł z cechu budowniczych francuskich. — Z biegiem czasu przekonali się, że katedrę w Strassburgu wykonał Francuz Erwin — Monaster w Fryburgu rozpoczął Erwin II.—a kończył Jan Parler, w Wimpfen Vinlin, w Halberstadzie przeor Semeka uczeń sławnego de Chelle'a — i paryskiej szkoły budowniczej i t. d. — I wreszcie pozostały Niemcy przy swoich małych kościółkach nie stojących na wysokości pomienionych katedr i kościołów. — Pozostały ze swoją barbarzyńską „Prowinz Kunst“ obok wielkich dzieł francuskich — Tusz zimnej wody na ochłodę, rozpalonych wielkością niemiec średniowiecznych, głów synów Germanii.

Uczeni jednak Niemcy nie dali za wygranę „Dobrze“ powiedzieli sobie „Francya dała nam Gotyk wieków średnich, nie przeczymy, lecz z drugiej strony tę kulturę przejętą z tamtej strony Renu ponieśliśmy hen na wschód — oddając z naddatkiem Polsce, Czechom, Węgrom to, cośmy od Francyi otrzymali.

I z uporem godnym lepszej sprawy, zaczęli zjawiać się do Krakowa Essenweiny, do Pragi Gruebery, Adlery, Foerstery. Do Poznania Ehrenbergi — Warschauery i Kotte'y i inni — i wnet zdumiony świat stanął przed nowymi odkryciami niemieckiemi. — Patrzcie na dzieła naszych wielkich przodków, Francya Kapetyngów dała nam kulturę budowniczą wieków średnich, a my ponieśliśmy ją z naszymi pracowitymi kolonistami hen na barbarzyńskie niwy Górnej Łaby — Wisły i średni Dunaj. Np. taki zasłużony zkądinąd uczony architekt p. Essenwein określa architekturę Krakowa (Mittelalterliche Baudänkmäller der Stadt Krakau 1865), jako rezultat wpływów dwu kierunków, a mianowicie zachodnio-niemieckiego i francuskiego — przeprowadzając konsekwentnie z góry ułożone twierdzenie, jakoby z kolonistami sprowadzonymi przez Bolesława Wstydliwego przyszła kultura i gotyk do Krakowa. — Późniejszym pisarzom niemieckim było nawet twierdzenie p. Essenweina nie wystarczające — i nie wygodne — odrzucili więc, westdeutsche und französische Anklänge — i pozostały jedynie wpływy „niemieckie“ nie istniejące w średniowiecznej sztuce. Następstwem jednak tak postawionej sprawy było, że sztukę krakowską wieków średnich uznano za sztukę rdzennie niemiecką, a Polskę za wschodnią domenę sztuki niemieckiej.

W ten sam sposób postąpiono z Czechami. — Tam przypadek przyszedł im z pomocą. — Drugi wykonawca katedry św. Wita Piotr Parler na tablicach erekcyjnych w Kolinie, Kutnej Horze i Pradze u św. Wita — podpisany jest wyraźnie magistrem ze szwabskiego Gmünd. Nie dość na tem, ma on braci czy krewniaków Henryka również majstra z Gmünd i Jana z Gmünd pierwszego twórcę kościoła św. Krzyża a ostatniego kończącego budowę monasteru we Fryburgu. — Nareszcie odetchnąć można spokojnie, francuskim Erwinom, I. i II. Vinlinom, Lerche'om, przeciwstawić możemy my Niemcy swoich własnych mistrzów z Gmünd.— I wielkość Niemiec średniowiecznych stoi gotowa.

Ten Piotr z Gmünd robi niegrzecznie bigos niemieckim uczonym przyznaniem się że jest synem Henryka de Polonia. Co tam sobie z tego robić można. — P. czytać należy jak C. i ojciec więc Piotra zostaje ni z tąd ni owąd mistrzem z Kolonii. — Wszystko w porządku. — Wszak te barany słowiańskie, nie mają przeciwstawienia w Vitetach, Guizotach, Violet le Duc'ach, czeskich lub polskich — więc można bezkarnie buszować po dzierżawach ongi twardych Piastów, Jagiellonów. Przemyślidów i krainach Arpada.

I znowu Europa dowiedziała się, że tę nagie Niemcy, jak chce obraz Solimana, to wierutne kłamstwo. — Patrzcie — na Poznań, Wrocław, Kraków, Pragę, Koszyce — wszystko to co tam pozostało z dzieł architektury średniowiecznej, to należy do inwentarza naszej wielkiej sztuki. Mamy przeciwstawienie twoim Erwinom I. i II. Vinlinom, Lerche'om wielka Francyo — w naszych, krakowskich Czypcarach, wrocławskich Vilandach gmundzkich Henrykach, Piotrach i Janach, pragskich Wenceslausach von Prag — Johannach von Prahatitz mamy szkoły, kolońską, strasburską z których wy w prawdzie w kułak się śmiejecie — mamy północno niemiecką, mamy południową niemiecką z siedzibę w Pradze, wreszcie wschodnią domenę Polską i węgierską.

I poraz drugi stoi chwałą niemieckiej sztuki średniowiecznej wspaniała, ulaną z bronzu uczoności wiernych synów Germanii, pracujących z mrówczą skwapliwością nad restytucyą budowy nigdy nieistniejącej.

I gdy uczonym Niemcom tak gładko poszło z architekturą ościennej Polski, Czech i Węgier — trzeba coś przecież zrobić i z dwoma innemi muzami pokrewnych sztuk, rzeźbą i malarstwem.

I znowu szczęście im posłużyło. U schyłku XV. w. osiada chwilowo wielki Krakowianin Wit Stwosz w Norymberdze — dla wykończenia robót zaczętych dla Rady miejskiej norymberskiej, jeszcze w Krakowie. — Osiada i pozostaje przykuty tragedyą swego życia do murów niewdzięcznego miasta nad Pegnicą. W pierwszym dziesiątku lat wieku XVI. niema już właściwie co robić w swym drogim Krakowie, tam zastałby już inne prądy — nauki Buonacorsich, Grzegorzów z Sanoka zrobiły swoje— powiew nowej sztuki jasnego nieba Włoch — daje przewagę nad Wisłą drugiej romańskiej siostrzycy, nad sztuką średniowiecznej Francyi.

Franciszkowie de la Loria i Bartłomieje Berrecci zakładają podwaliny nowej szkoły renesansu polskiego,

który rodzi się uchwałą Rady gminnej w r. 1544, lecz o tem indziej.

W sfałszowanym w r. 1533 akcie erekcyjnym ołtarza maryackiego nazwano wielkiego Wita *almanus de Norimberga*. Mają więc nową wielką własność, którą jedynie chwilowo Krakowowi wypożyczyli do budowy ołtarza maryackiego — swego sławnego w całem chrześcijaństwie *Veit Stoss aus Nürnberg*.

Jest w kościele św. Zebalda pomnik trzy razy podpisany przez kotlarza i odlewacza Piotra Vischera — i tego Piotra robi się rzeźbiarzem, na chwałę Niemiec. Neudorfer mówi o zwyczajnym kamieniarzu Krafcie, robiącym swoim współobywatelom schody, ten wykonuje dom Sakramentu, według projektu Wita Stwosza w kamieniu. — Co to szkodzi, że dzieło jest obcą kompozycyą, więc mają znowu wielkiego rzeźbiarza Krafta. Jest także Wollgemut, ot taki trzeciorzędny malarzyna, jest Michael Pacher w Tyrolu, *ein gemeiner Herrgott Maler,* ale tych na gwałt trzeba zrobić wielkimi, bo to wszystko zbożna robota na chwałę zjednoczonej Germanii. I kosztem kogo zapytacie Państwo? Oto kosztem naszego wielkiego Wita Stwosza. W sposób? wnet się dowiemy. I byłoby wszystko bardzo dobrze. Michałek niemiecki w antraktach pocałunków, wymienianych ze skromną Graetchen, trzymającej w swych zgrabnych rączętach najnowszy podręcznik historyi sztuki jakiegoś gimnazyalnego „uczonego“ z Kreuzenach, szeptałby jej z zachwytem: *Ja mein Lieb — schau wie gross doch unsere Vorfahren waren* — by nowym pocałunkiem zamknąć usta drżącego z duchowego wzruszenia i zachwytu nad wielką przeszłością przodków — dziewczęcia.

I raz trzeci zrobili pp. Niemcy rachunek bez gospodarzy.

W Czechach akademia pragska — Podlaha i inni oczyszczają już z plew niemieckich zachwaszczoną czeską ziemię i okazują zdumionej Europie, że ten urodzony „Niemiec Wenzeslaus aus Prag“, idący za stryjem swoim Henrykiem na budowę Medyolańskiego tumu (1410), że ten Niemiec Hans aus Prahatitz, spieszący do budowy katedry Stefana do Wiednia, to nie Niemcy, lecz Czesi Waclavy z Prahy, Hanusze z Prahatice — wychowańcy kultury, zaszczepionej przez władcę Czech, Karola IV., a której imię: Maciej z Arrasu — wszechnica pragska i Piotr Parler.

A na niwach dawnej Polski głucho było do ostatnich nieledwie dni. Członkowie korporacyi uczonych Krakowa i Lwowa nie mieli czasu zająć się jakąś tam drobnostką, dotyczącą przeszłości narodu — bo musieli rozwiązywać bez porównania ważniejsze problemy. Gdy tam na zachodzie uczony niemiecki zabierał się do połknięcia dorobku naszej kultury średniowiecznej, uczeni z tej i z tamtej strony Wisły pisali grubotomowe dzieła, jakie to potężne dla sztuki ma znaczenie podanie wymiarów wysokości i szerokości obrazów, epików tragedyi narodu. Drobne podobizny przypadkowej wspólnej koncepcyi brali za wpływy pierwszorzędnego znaczenia — dlatego bo ta dawała im sposobność popisania się niesłychanie uczoną głębokością, bez głębi wiedzy i erudycyi. Inni konstatowali istnienie w Polsce jeszcze po r. 1600 po epoce renesansu istnienie epoki romańskiej — a inni szczegół pierwszorzędnego znaczenia, a leżącego w osi nawy głównej filaru odpornego w katedrze na Wawelu zaliczali za Essenweinem do wpływów wrogiego zakonu czarnego krzyża.

Czyż od tych panów wyjść mogło i może sprostowanie nagromadzonych fałszów?

I zjawił się nieutytułowany miłem dla ucha panien na wydaniu, a skromnym dodatkiem „Dr“ — kwadratowy — rubaszny w gieście i słowie, a potężny duchem Pan, którego nazwisko brzmi Ludwik Stasiak.

I żmudną pracę lat szeregu rzucił z gestem magnata zdumionej Polsce, a imię tych zbożnych dzieł, rehabilitujących jej świetną przeszłość w dziedzinie sztuki rzeźbiarskiej i malarskiej...

„Prawda o Piotrze Wischerze“.

„Rewindykacye naszej własności“.

(Dok. nast.).

Jan Tarczałowicz.



„CZARNA KAMIENICA“.

CZARNA KAMIENICA WE LWOWIE.

Chciała ją kupić gmina lwowska — kupił jednak dr. Emil Roiński. Sto pięćdziesiąt lat była w ręku jednej rodziny, naprzód po mieczu, potem po kądzieli, a strach był ciągle, by nie poszła z rąk do rąk, na spekulacyę, szybki obrót handlowy, na zniszczenie swojej dostojnej rzeźby, wyłamanie okien, na sklepy z portalami i mieszkania z koniecznymi, „nowożytnemi wygodami“. Dlatego gmina miasta Lwowa chciała położyć rękę na czarnej kamienicy, aby zachować, utrwalić, zakonserwować zabytek we Lwowie już prawie jedyny, a tak bardzo chlubny — i zostawić go w nienaruszonej całości, na świadectwo, że i u nas... kiedyś lepiej bywało.

Kupił jednak dr. Emil Roiński, oświadczając, że chce aby „czarna kamienica“ w Rynku l. 4. została nadal takim, jakim jest pomnikiem najlepszych tradycyi lwowskiego budownictwa, uświetnionym ponadto i odsłonionym we wszystkich ukrytych pięknościach przy pomocy dobrej i celowej restauracyi. Ale skoro stało się nieszczęście, że z braku zrozumienia zadań stolicy, „czarna kamienica“, klejnot Lwowa zamiast przejść w ręce miasta, — jedynej gwarancyi trwałego zabezpieczenia tego pomnika, — przeszła znowu w ręce prywatne, cieszyć się trzeba, że przynajmniej na dziś, dostała się w posiadanie człowieka o dużej kulturze i pietyźmie dla narodowej przeszłości i piękna. Ale kiedyś? Jeżeli kiedy, to tutaj wskazane: *„videat archiwum!...“* ażeby arcydzieło Krasowskiego, „czarna kamienica“ własność przybocznego lekarza króla Jana — *ne quid detrimenti capiat,* i „reprodukować“.... każdej chwili, która będzie sposobna, by nazawsze przeszła do ubogiego „skarbca“ architektury miasta Lwowa.

Półtora wieku władania rodziny ormiańskiej Nikorowiczów i spokrewnionej z nią po kądzieli Oleksińskich nie wyczerpuje wcale dziejów czarnej kamienicy. W tej samej bowiem, mniej więcej, postaci co dzisiaj widziała ją jeszcze zapobiegliwa mieszczka lwowska Zofia Hanlowa, ta sama co daleko, podówczas za miastem kościółek św. Zofii wystawiła, a w. r. 1577, wobec aktów radzieckich miejskich zobligowała bardzo szczegółowo Piotra Krasowskiego, naturalizowanego Włocha i przedniego architektę, aby ściśle podług „wizerunku“ to jest planu budował i kończył fasadę „czarnej kamienicy“ zdobiąc ją całą z kamienia rzeźbionymi kolumnami i kabzamsami.

Piotr Krasowski zastosował się widocznie do pragnień patrycyuszki i tak powstała kamienica z fasadą o tle diamentowo rustykowanem w stylu wczesnego renesansu włoskiego, którą znakomity znawca dawnej architektury architekt p. Michał Łużecki porównuje chętnie *z palazzo dei diamanti* w Ferrarze, *palazzo* Bellini w Weronie, z dolną częścią *palazzo* Pesaro w Wenecyi, a najbardziej do *palazzo* Bevilaqua w Bolonii, mającego te same pilastry z obu stron, które podtrzymują fasadę od góry do dołu. Sama fasada w trzech kondygnacyach, silnie akcentowanych gzymsami kordonowymi, zakończona jest attyką, nad którą jakby uwisła koronka, składająca się z postu-


SIEŃ.


ODDRZWIA KOMNATY I-go PIĘTRA.


SIEŃ.


ODDRZWIA KOMNATY I-go PIĘTRA.



T. zw. KAPLICA W PARTERZE.

czarna kamienica więcej charakter dewocyjny, objawiający się w postaciach świętych na froncie, w kapliczce domowej, gdzie na rozmodloną fundatorkę kościoła patrzyła z góry Męka Pańska. Za jej następcy Tomasza Albertiego nie wiedzieć jak bywało, ale gdy w pierwszej połowie siedmnastego wieku właścicielem jej został Jan Julian Lorencowicz, jeden z najdumniejszych i najsłynniejszych patrycyuszów lwowskich ożywiło się wnętrze kamienicy całym przepychem i potęgą, całem bogactwem i kulturą złotego wieku mieszczaństwa lwowskiego. Lorencowicz był tym, który otrzymał wieniec obywatelskiej zasługi *ob civem servatum* za ocalenie burmistrza od przemocy szlachcica Niemierzyca, ku jego czci stał kamienny lew „lorencowiczowski“ u wchodu do ratusza, na jednej konsoli wieży ratuszowej widniał gmerk jego: serce z krzyżem i dwoma gwiazdami, a mieszkanie w czarnej kamienicy ozdobione było czterdziestu obrazami, sześćdziesięciu dwoma kobiercami, obite było rzezaną skórą turecką, zastawione stołami marmurowemi, skrzyniami gdańskiemi i mnóstwem przedmiotów zbytku, które znalazły się później w jego inwentarzu spadkowym.

To też za Lorencowicza była czarna kamienica najbardziej stylową, prawdziwą reprezentantką wysokiej kultury mieszczańskiej, w kamień zakutem i w złoto przybranem świadectwem zamożności i powagi. Owoż ta chwila wielkiej świetności przeżyła w tradycyi lwowskiej, aż do końca ośmnastego wieku. Mimo często zmieniających się właścicieli, wśród których był nawet Rzewuski, referentarz koronny, kamienica od żadnego z nich nie wzięła swego miana. W ustach pospólstwa lwowskiego pozostała zawsze „Lorencowiczowską“ aż do chwili nadania jej numeru orjentacyjnego „Rynek 4“.

mentów i wolut, symetrycznie je ujmujących. Wpływy włoskie, stopione pięknie z motywami lokalnymi, bogactwo szczegółów architektonicznych ściśle lwowskich czynią — zdaniem p. Łużeckiego czarną kamienicę bogatą skarbnicą motywów i ornamentacyi lwowskiej. Ze szczegółów tych wymienić należy bramę i dwa okna w parterze o pełnym łuku z charakterystycznemi węgarami, jakich pełno w starych domach lwowskich np. w kamienicy królewskiej, otwory parteru ujęte pilastrami rustykowanemi o bogatych głowicach z rozetami o bujnym rysunku, gzyms nad pilastrami, pełen charakterystycznych cech miejscowych, wiszące rozety, śmiały zarys obramień okiennych na pierwszem i drugiem piętrze, fryzy nadokienne itd.

Założenie westibulu jest analogiczne z westibulem w kamienicy królewskiej. Nad westibulem rozpostarte sklepienie o lunetach, wsparte na charakterystycznych wspornikach rzeźbionych, a tak samo i portale wewnętrzne o doskonałej proporcyi zwracają na się uwagę niezwykłem bogactwem ornamentacyjnem.

Pierwszy we Lwowie pisarz, który, rzec można, odkrył artystyczną piękność czarnej kamienicy, p. Władysław Łoziński, stwierdza, że mimo hojności w szczegółach ornamentacyjnych, nie wywołuje ona wrażenia przesady, bo dekoracyę rzeźbioną równoważy energiczna, mimo swej wytworności, plastyka całej fasady, osiągnięta zapomocą rustyki z fasetowanych i „brylantowanych“ ciosów. Najpiękniejsze i najszlachetniej obmyślane są wewnętrzne odrzwia w dawniejszej kaplicy (dziś mleczarnia) ozdobione sopraportą wyobrażającą w płaskorzeźbie Ukrzyżowanie Chrystusa.

Ale same mury to rzecz zimna i pusta, o ile ją nie ożywi duch i smak właściciela. Za Zofii Hanlowej miała



OKNO.

Córka Lorencowicza, Regina wyszła za dr. Jana Habermana, a owdowiawszy, powtórnie za Marcina Nikanora Anczewskiego, lekarza króla Jana III. salonowego i układnego medyka wszystkich dam współczesnego wielkiego świata. Dawne cnoty mieszczańskie zamarły w tym lwie salonowym w stylu lwowskiego barocca: w chwilach ciężkich dla miasta, w czasie oblężeń i najazdu nieprzyjacielskiego, chronił on cenne swoje indywiduum w bezpieczne strony, ale za to czarna kamienica, posagowe uzupełnienie wdzięków Reginy Lorencowiczówny, zakwitła zupełnie na sposób modny, francuski. Naprawdę zaś złoty czas barocca zakwitł w starej renesansowej sadybie dopiero po śmierci Reginy, gdy Marcin Nikanor Anczewski, otarszy łzy żałoby, oglądnął się za drugą małżonką i znalazł ją aż we fraucymerze królowy Maryi Kazimiery. — Maryanna Tausen nazywała się bogdanka owdowiałego adonisa, ślub zaś obojga był jedną z największych sensacyi na gruncie lwowskim, tembardziej, że uczestniczyła w nim para królewska z całym dworem. Nie potrzeba chyba dodawać, że panna dworska Maryi Kazimiery wniosła do czarnej kamienicy tyle francuskiego wykwintu, elegancyi i wytworności, na ile tylko wystarczyła zasobna kieszeń małżonka. Z tych zapewne czasów pochodzą też owe warstwy tynku i bielidła, któremi powlekano kamienne płaskorzeźby, aby na nich pomieścić gipsowe gruchające amorki, a może i malowane sceny pasterskie, ptaszki i gołąbki na zaszalowanym stropie z profilowanych i rzezanych belek. Czas następujący je zniszczył, szara powszedność na nowo zabieliła, a dziś p. Roiński, ku swemu zdumieniu, odkrywa pod tynkiem prześliczne płaskorzeźby renesansowe i drewniane stropy.

Córka Anczewskiego, z pierwszego małżeństwa Anna, wyszła za lekarza Andrzeja Szymonowicza, potomka rodu ormiańskiego, który wsród kupców, lekarzy, tłumaczów wschodnich języków wydał także wielkiego pisarza sielanek. Odtąd też rozpoczęła czarna kamienica swój okres ormiański, a właściwie neoormiański, spokojny, zażywny w dobrobycie, niezbyt pochopny do zmian i przebudówek. W prawdzie pani Szymonowiczowa, po śmierci męża, utraciła, przy pomocy jakiejś, bliżej nam nieznanej transakcyi, trzecią część kamienicy, którą z początkiem ośmnastego wieku od księdza Krausa i rajczyni Ozgiewiczowej, nabył referendarz koronny późniejszy hetman Stanisław Rzewuski, ale za to sama trzymała się przy dwu częściach i żyła z nich, wynajmując lokal w parterze, niejakiej Horoszkowej, która prowadziła w nim interes kuśnierski.

Współwłasność hetmana i lwowskiej Ormianki nie trwała zbyt długo, bo już w połowie ośmnastego wieku kamienica znalazła się w posiadaniu rodziny Wiszniowskich. Jedna z córek tej rodziny mieszczańskiej Marjanna wyszła za Ormianina Dominika Aniołka, a owdowiawszy poślubiła poraz drugi kapitana regimentu pieszego wielkiej Buławy koronnej Kazimierza Giżyckiego. Na fluktach tedy małżeńskich popłynęła czarna kamienica od Aniołka do srogiego kapitana, który zresztą załatwił się z dwupiątrowym jeszcze podówczas posagiem, krótko i po wojskowemu. Sprzedał go.

Kontraktem kupna i sprzedaży z r. 1760. nabyli małżonkowie Dominik Nikorowicz sędzia ormiański i Scholastyka czarną kamienicę za 19.633. złp. od małżonków Kazimierza i Maryany z Wiszniowskich Giżyckiej i to był ostatni aż do dni naszych kontrakt sprzedaży czarnej kamienicy, która w złej już i dobrej doli trwała przy Nikorowiczach przez lat blisko sto. Scholastyka Nikorowiczowa w r. 1787 darowała ją synowi swemu Dominikowi Nikorowiczowi, warując tylko sto złp. do katedry ormiańskiej za swoją duszę, po Dominiku odziedziczył w r. 1839 Grzegorz Nikorowicz, a gdy córka jego wyszła za Oleksińskiego, kamienica Lorencowiczowska stała się kamienicą Oleksińskich, dopóki roku bieżącego nie nabył jej od pp. Pauliny i jej syna Tytusa Oleksińskiego dr. Emil Roiński.

W ciągu wieku dziewiętnastego zewnętrzny wygląd kamienicy zmienił się o tyle, że w attyce nasadzono trzecie piątro przedzielono sień wchodową w ten sposób, że dawna główna brama stała się drzwiami do sklepu, w bocznem okienku wybito wejście, a drugie okno przekształcono na drzwi wchodowe do drugiego sklepu — obecnie zaś cały Lwów, miłujący pamiątki swojej przeszłości oczekuje od dr. Roińskiego poszanowania pięknego zabytku i przywrócenia mu dawnej świetności.

Franciszek Jaworski.



OKNA RZEŹBIONE W KOMNACIE I-go PIĘTRA.

SZTUKA POLSKA W PARYŻU.

Stało się to główną wytyczną młodego pokolenia w sztuce polskiej, zwracać się po zasoby wiedzy do Paryża. ! jak Paryż Paryżem, nie gościł on nigdy tak licznej kolonii plastyków polskich, jak obecnie. Żal tylko wyrazić należy, że ta tłumna pielgrzymka nad Sekwanę tak późno się zaczęła. Pomyśleć, ilebyśmy złych rezultatów uniknęli, gdyby tyle pokoleń malarzy i rzeźbiarzy polskich nie udawało się było po najgorszą naukę do rozmaitych Wagnerów, Pilotich i innych, słusznie zapomnianych, majstrów monachijskich, nie wyłączając i rozmaitych Stucków i wszystkich tych anegdociarzy literackich w Niemczech, którzy wypaczyli w najokropniejszy sposób kulturę plastyczną w naszych czasach!

Faktem jest, że pracuje obecnie w Paryżu z górą 200 Polaków: malarzy, rzeźbiarzy i artystów dekoratorów polskich, że w ciągu roku ogląda się do tysiąca dzieł polskich na wystawach paryskich, (publicznych i prywatnych), że niektóre z nich nabywane są przez muzea francuskie i zagraniczne i że dzieła sztuki polskiej w Paryżu kupowane, spotyka się coraz częściej w pierwszorzędnych kolekcyach prywatnych w Europie i w Ameryce. — Jest to tylko zewnętrzny obraz tego zjawiska. Ale ciekawszym objawem jest rosnący wpływ sztuki francuskiej na najmłodsze pokolenie malarzy i rzeźbiarzy polskich.

Na to światło z Zachodu wskazywali już i Podkowiński i Stanisławski, Ślewiński i Pankiewicz, ale najwyraźniej wskazał na nie Wyspiański. Może pierwsi doszli do uświadomienia sobie, czem powinno być dzieło sztuki w pojęciu prawdziwie plastycznem ci artyści polscy, którzy wyszli bezpośrednio, lub pośrednio z pod wpływu Wyspiańskiego i którzy, zetknąwszy się w Paryżu ze sztuką muzeów i nowoczesnemi dążeniami w sztuce francuskiej, mogli sobie uprzytomnić dobre nauki, jakie dawał twórca witrażów franciszkańskich. Obecnie wpływ nie tyle sztuki francuskiej, ile atmosfery artystycznej Paryża, wpływa korzystnie na młode pokolenie malarzy polskich.

* * *

Najdogmatyczniejszym z pośród nielicznych uczniów Wyspiańskiego jest Antoni Buszek. Nie jest to dogmatyzm w stosunku do nauki mistrza, ale w stosunku do archaicznych stylów, których zrozumienie najbardziej on uprzystępnił młodym polskim artystom, przybywającym dla studyów do Paryża. Buszek i kolega jego Bojczuk (Rusin) ze szkoły Wyspiańskiego, chcieli kilka lat temu stworzyć szkołę malarstwa religijnego. Bojczuka poparł arcybiskup Szeptycki, a Buszek pozostał sam, bez możności stworzenia szkoły i zupełnie niezrozumiałym w kraju. Nawet na ostatnią wystawę religijną w Krakowie nieprzyjęto mu obrazów. W każdym razie usiłowania Buszka są niezmiernie ciekawe i stanowić mogą przy poparciu decydujących sfer, zawiązek może przyszłej jakiejś szkoły sztuki zdobniczej w Polsce, któraby mogła taką samą rolę odegrać, co wskrzeszona szkoła sztuki religijnej w klasztorze Benedyktynów w Beuron. Ten sam ideał, który mieli Benedyktyni, zakładając tę szkołę, przyświeca także Buszkowi: ideał wznowienia dekoracyi monumentalnych. Jest on wyznawcą tej samej estetyki, co i mnisi z Beuron, którzy najdoskonalszy wyraz stylu monumentalnego znajdują przedewszystkiem w Egipcie i u mozaistów bizantyńskich, gdzie znajomość materyału, w którym pracowano, była najkompletniejszą, przy najrozleglejszej wiedzy o wielkich, koniecznych formach w kompozycyi pomnikowej.

Ten zwrot do wielkich wzorów muzealnych zapoczątkował równocześnie z Buszkiem Eugeniusz Zak, szukając w dziełach starych mistrzów praw konstrukcyi form wielkich, dekoracyjnego rozwiązania kompozycyi na płaszczyźnie, istoty stylu słowem. Dziełami swemi, nie zdradzającemi wprawdzie talentu bezpośredniego, zbyt spekulatywnemi może, ale nacechowanemi wysoką kulturą i wrodzonym, dużym smakiem, natchnął Zak wielu młodych malarzy do poważniejszego i głębszego pojmowania kompozycyi malarskiej.

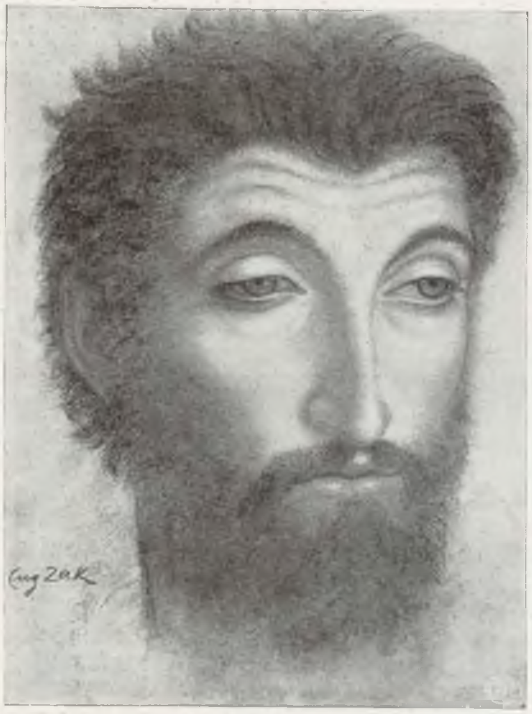


ZYGMUNT ANDRYCHEWICZ.
Portret.

Wiele zawdzięcza mu Merkel, którego najnowsze obrazy mają tendencyę do archaizowania, ale o akcencie bardzo silnym i osobistym.

Tendencya do archaizowania, którąby można także nazwać neo-klasyczną, przebija się też w dziełach Szreniawy-Rzeckiego, Jastrzębowskiego, rzeźbiarzy Koniecznego i Kuny, z których każdy samodzielnie doszedł do tego pojęcia stylu w sztuce, który tylko z logiki budowy obrazu, czy rzeźby wysnuć można. Do Szreniawy-Rzeckiego przemawiają również dobrze formy na wazach greckich, jak obrazy Trecentystów włoskich, bo wszędzie, gdzie styl jest w sztuce, znajduje te same prawa komponowania. Wnosi on jednak świeżość i pewną naturalną oryginalność do tej koncepcyi obrazu.

Ten zwrot do starych tradycyi w sztukach plastycznych jest również doniosłym, jak zwrot analogiczny do starych wzorów klasycznych, który się odbywa w współczesnych literaturach europejskich. Wnosi



EUGENIUSZ ZAK.
Głowa.



EUGENIUSZ ZAK.
Główka.
Własność Muzeum Nar. w Peszcie.



EUGENIUSZ ZAK.
Studyum.



JERZY MERKEL.
Kompozycya: Lato.



JERZY MERKEL.
Kompozycya.



SZCZENIAWA-RZECKI.
Studyum do obrazu.
Właściciel: p. Kościelski.



SZCZENIAWA-RZECKI.
Studyum do obrazu.



STANISŁAW PORAJ PSTROKOWSKI.
Kompozycya dekoracyjna.



STANISŁAW PORAJ PSTROKOWSKI.
Kompozycya dekoracyjna.

on ponadto pewną dyscyplinę do kultury artystycznej, której naturalizm nie znał wcale.

* * *

Brakiem wykształcenia muzealnego nie grzeszą, są tradycyonalistami, ale nie hołdują tendencyi do archaizowania i idą albo w ślad za najmłodszymi kierunkami w sztuce francuskiej, albo samodzielnie rozwiązują problemy malarskie i rzeźbiarskie: Leopold Gottlieb — Adam Grabowski — Granzoer, który się wznosi w swych obrazach coraz to więcej do stylu przez coraz to większą ekonomię w szczegółach, przez ciągłe uszlachetnianie struktury linijnej, — Hayden, który najwyraźniej i najinteligentniej korzysta z wpływów sztuki Cezanne'a i Gauguin'a, ale odrębny talent kompozytora i zupełną oryginalność w dekoracyjnem harmonizowaniu plam barwnych, — młody, bardzo zapowiadający się rzeźbiarz Kraiński, — Makowski, który hołduje ideałowi Puvis de Chavannes'a: podnoszenia pierwiastków bezpośrednio zaczerpniętych z natury do charakteru monumentalnego, — pani Muttermilchowa, — profesor Pankiewicz, który ma wiele tytułów do przodowania młodej generacyi, jako zwiastun nowych kierunków i jako szerzyciel autentycznej kultury plastycznej i jako odrodziciel sztuki graficznej w Polsce [1]), — Peske, należący do najpopularniejszych we Francyi malarzy impresyonistycznych, (Peske'go obrazy, notatki, rysunki zdradzają wiele dowcipnej obserwacyi, sprawności w układzie obrazu i duże wirtuozostwo w operowaniu skrótami kompozycyjnemi. Posiada on bardzo biegłą pisownię, chociaż rubaszną: szczęśliwie skombinowanemi kreskami i dobrze rozmieszczonemi plamami notuje pełne słonecznego wesela nastroje). Poraj-Pstrokoński, — Rubczak, — Stanisław Stückgold, fanatyczny uczeń Matisse'a, — rzeźbiarz Wittig, jeden z poważniejszych plastyków współczesnych, (specyalne studyum poświęcę pracom Wittiga, które wkrótce na własnej pokaże wystawie) — i Żaboklicki, jeden z lepszych reprezentantów nowych prądów w malarstwie. Obrazy Żaboklickiego, zwłaszcza martwe natury, kwiaty, są to misterne ornamentacye, kolorowane paletą o tonach przygłuszonych. Szczególny wdzięk arabeski dekoracyjnej, czar przytłumionych harmonii barwnych, stanowią o niedającej się opisać oryginalności tych obrazów. Żaboklickiego kompozycye malarskie, podobnie jak jego rzeźby w drzewie, są bardzo poszukiwane przez amatorów sztuki we Francyi i w Niemczech).

* * *

Należy mi wreszcie wspomnieć przynajmniej o malarzach ze starszego pokolenia, jak o Andrychewiczu, malarzu zażywającym nie mniej miru w Salonie oficyalnym, niż rodzina Styków i o Leonie Pilichowskim, bardzo popularnym w Europie malarzu scen z życia żydowskiego.

Nie byłby to wyczerpujący dokument o artystach polskich w Paryżu, gdybym nie wyróżnił rzeźbiarzy:

[1]) Talent graficzny prof. Pankiewicza jest niezmiernie cenionym we Francyi. Niektóre z jego akwafort, które wydało kilka lat temu czasopismo „L'Art Decoratif", należą dziś do rzadkości, poszukiwanych przez pierwszorzędne kolekcye grafiki współczesnej.



MAREK KLUCZEWSKI.
Witraże.



LEON PILICHOWSKI.
Wesele żydowskie.



LEON PILICHOWSKI.
Życie.

Biegasa, którego literacka rzeźba należy już niestety dzisiaj do anachronizmów, — Lepli, którego rzeźby impresyonistyczne były jeszcze kilka lat temu dość popularne w Europie i Ostrowskiego, którego biusty figurują co roku w Salonie Paryskim.

Czynni są też Polacy w paryskich pismach humorystycznych; z pośród karykaturzystów wyróżniają się: Brunner, Markus i Ostoja-Soszyński. Najpoważniejszym z nich jest Markus, który łączy poważny talent malarski z dużym darem do groteskowej charakteryzacyi.

Skoro już mowa o wszystkiem, nie należy zapomnąć o Leonie Szpądrowskim, którego kopie obrazów starych mistrzów uchodzą za wzory sumiennego kopiowania i o artystach pracujących w rzemiosłach artystycznych, jak o Lwowianinie Stefanowiczu, który z dużą inteligencyą traktuje ornamentacyę w drzewie i o Kluczewskim, który cieszy się powodzeniem, jako malarz witrażów.

Zanim bardziej wyczerpujące poświęcę studya niektórym z wyróżnionych poprzednio artystów polskich, przystąpię na razie do scharakteryzowania dwóch wybitnych indywidualności w współczesnej sztuce polskiej: Boznańskiej i Nadelmana. Sztuka panny Boznańskiej (podaliśmy studyum p. Baslera o Oldze Boznańskiej już w poprzednim numerze „Sztuki" *Redakcya*) nie jest wprawdzie wyrazem ostatnich prądów w malarstwie, ale talent jej jest jednym z tych, które mimo zmiennych kierunków w sztuce, zawsze wzbudzają szacunek. Nadelman zaś jako rzeźbiarz wkracza do sztuki europejskiej z zupełnie odmiennym ideałem, od ideałów panujących w współczesnej rzeźbie. Pozornie jest to wskrzeszony ideał Canowy i Thorwaldsena, pozornie to wskrzeszony pseudoklasycyzm, ale jest to właściwie reakcya przeciwko naturalistycznemu kierunkowi w rzeźbie, która zatraciła wszelką koncepcyę stylu, wszelkie pojęcie monumentalności.

Adolf Basler.

Od Redakcyi. Podaliśmy bez zmiany opinię Sz. Autora o wartości szkoły paryskiej. Niewolno jednak zostawić bez zastrzeżeń potępienia szkoły i *„milieu"* Monachijskiego na sztukę polską. Dziewięć dziesiątych bowiem artystów polskich, w tem najwięksi nasi mistrze i arcymistrze przeszło przez Monachium, któremu zawdzięczają bardzo wiele, co przyznawali prawie wszyscy. Dodać trzeba, że nawet ci, co mają coś do zawdzięczenia Paryżowi, zyskali podstawy nad Izarą. O tem szerzej niebawem. Czy dotychczasowe paryskie zdobycze upoważniają do entuzyazmów Sz. Autora, pozostawiamy — niedalekiej przyszłości. W każdym razie pomijanie paryskich mistrzów stojących na gruncie tradycyi Wielkiej sztuki francuskiej, a gonienie jedynie za jej modernistycznymi i modnymi objawami niemoże niebudzić pewnych obaw o sporą część owego tłumu 200 polskich adeptów sztuki w Paryżu, o których pisze Sz. Autor.

ELI NADELMAN.

W studyum p. t. Rodin i rzeźba współczesna[1]) miałem już sposobność wykazać, dlaczego rozbrat sztuk z architekturą nie utrudnił swobody autonomicznej malarstwu, a rzeźbę natomiast skazał na upadek, czyniąc z niej najdowolniejsze rzemiosło w rękach nowoczesnych artystów, których szał indywidualistycznych zboczeń od stylu, harmonii, piękna, unosi tam, gdzie i geniusze staczają się w przepaść absurdów.

Wzorem reagowania przeciwko tym absurdom w nowoczesnej plastyce jest sztuka Warszawianina Nadelmana. W znakomity sposób określa on swój stosunek do sztuki naturalistycznej i własne dążenia w przedmowie do katalogu swych dzieł, wystawionych w r. 1910 w Londynie. Służyć może ona za manifest rodzącego się neo-klasycyzmu, względnie neo-hellenizmu[2]) w plastyce dzisiejszej, którego Nadelman jest wybitnym przedstawicielem. W następujący sposób brzmi to credo:

„Powinno istnieć pomiędzy artystami porozumienie powszechne co do celów i zadań w sztukach plastycznych.

Nie ma dziś porozumienia podobnego pomiędzy artystami i dlatego nie są oni w stanie tworzyć arcydzieł jak Panteon — które wymagają wysiłku zbiorowego.

I nie wie artysta dzisiejszy, co to jest dzieło sztuki i jaką winna być jego własna funkcya w sztuce.

Powiem najprzód kilka słów o Artyście, a potem o Sztuce samej.

Nadewszystko charakteryzuje artystę współczesnego pessymizm, z jakim się on odnosi do rezultatów swojej sztuki. Czuje on, że ideały jego są nieokreślone, a intencye najczęściej fałszywe, nie urzeczywistniają się w dziele sztuki: Stąd jego zniechęcenie.

Zrazu jest pełen zaufania w swoją sztukę i w możność zrealizowania swoich ideałów. Widzi i czuje on piękno w Naturze i w sobie samym. Stara się je wyrazić w swej sztuce i przekonywa się, że rezultat jego jest dalekim od usiłowań. Ale się nie zniechęca. Wraca do swego dzieła z jeszcze większym zapałem i mimo to rezultat nie daje mu żadnego zadowolenia. Wraca znowu: za wszelką cenę chciałby przezwyciężyć trudności, ale środki, jakich używa, stoją temu na przeszkodzie.

Ogląda więc doskonałe dzieła sztuki, które mu przekazała Starożytność i ze zdziwieniem stwierdza, że talent artysty dorównał jego intencyom, osiągając taką pewność, taką doskonałość i taką harmonię w dziele.

* * *

Gdzież tedy tkwi błąd współczesnego artysty? Oto:

1. Mniema częstokroć, że każdy rodzaj piękna da się wyrazić w dziele sztuki plastycznej, gdy tymczasem w istocie jedynie **piękno plastyczne** można oddać środkami sztuki plastycznej.

2. Tworzy sobie fałszywe pojęcie o roli, którą intellekt odgrywa w tworzeniu dzieła sztuki. Zdaje mu się, że myśl świadoma nie tylko jest zbyteczną, ale nawet sprzeciwia się uczuciu. Myli się, mniemając, że samo uczucie stwarza dzieło sztuki.

Tymczasem w istocie rzecz ma się zgoła przeciwnie. Samo uczucie nie buduje dzieła sztuki. Rola jego ogranicza się do pobudzania myśli: rozum to stwarza, realizuje dzieło sztuki.

* * *

Jest tylko jeden sposób pojmowania Sztuki plastycznej, inne nie istnieją. Skąd tedy pochodzą te rozmaite kierunki w Sztuce?

Istnieją dzieła sztuki primitywne, słabo tylko przypominające naturę; są inne naturalistyczne, wierne kopie, naśladowania natury; wreszcie istnieją jeszcze dzieła sztuki, w których natura jest interpretowaną według praw, stworzonych przez samą sztukę, praw właściwych artyście, a niezależnych od natury. Oto skąd pochodzą te różnice:

Człowiek jest pod urokiem piękna natury; zbliża się do niej bez zrozumienia i zaczyna ją naśladować. Zrazu wyniki są z konieczności niedołężne, ale zwolna dochodzą do kopiowania wierniejszego, aż w końcu kształtuje dzieła, w których naturalizm jest posunięty do granic ostatecznych.

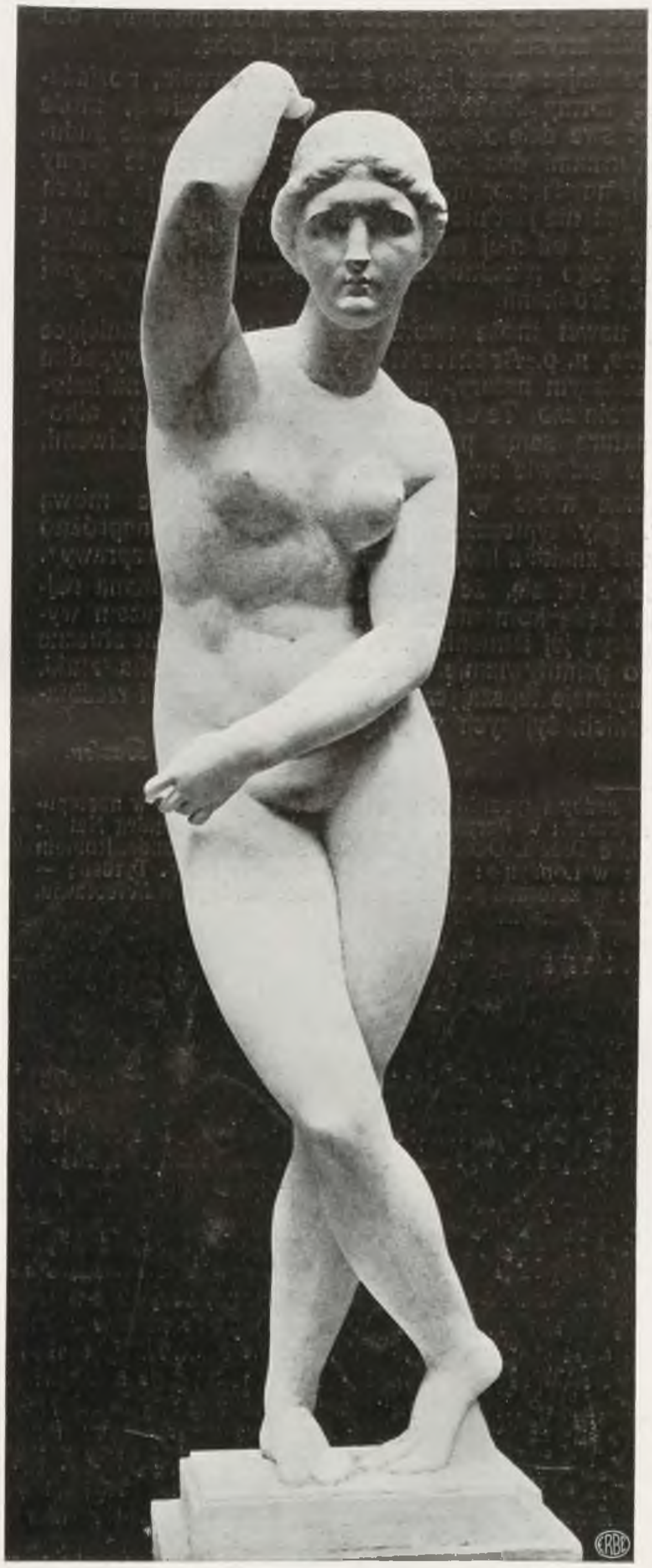
Historycy sztuki utrzymują, że są to rozmaite rodzaje sztuki i że te różnice pochodzą z konieczności wywołanych charakterem poszczególnych epok. Jest to hypoteza błędna. Te różnice są jeno etapami, przez które człowiek musiał był przejść, by dotrzeć do prawdziwej Sztuki. Kiedy w tym pochodzie artysta dochodzi do ostatecznego naturalizmu, wówczas przekonuje się o jałowości



ELI NADELMAN.
Głowa.

[1]) Por.: Krytyka (1910 r.) i La Revue d'Europe et d'Amerique (1911. Novembre): Rodin et la Sculpture moderne

[2]) Neo-hellenizm jest tylko jedną z odmian tego neo-klasycyzmu, w którym mieszczą się i neo-egipski i neo-assyryjski, i neohinduski i neo-gotycki, a nawet neo-murzyński kierunek... Zupełnie to w zgodzie z epoką bez własnego stylu.



ELI NADELMAN.
Figura.



ELI NADELMAN.
Figura.
Właściciel: p. Aleksander Natanson.

swoich wysiłków. I oto widzi, że nie jest twórcą w prawdziwem tego słowa znaczeniu, kopiując niewolniczo rzeczy już istniejące i że nie wnosi do dzieł, które tworzy, ideału, który je utwierdza, jako dzieła sztuki. Wówczas dopiero zaczyna rozmyślać nad zagadnieniami:

Co to jest Sztuka?
Co to jest Piękno?
Co to jest Doskonałość?

Nie mogę tutaj przedstawić całego procesu, przez jaki umysł jego musi przejść, zanim dojdzie do jedynie możliwej, do jedynie prawdziwej odpowiedzi na te pytania. Ale rezultat jest następujący:

Artysta dochodzi do zrozumienia nareszcie, że pierwiastkiem, który wnosi piękno do Sztuki plastycznej jest logika, **logika w konstrukcyi form**. Wszystko, co logiczne, jest pięknem, a wszystko, co niem nie jest, jest nieuniknienie brzydkiem.

Dajmy przykład najprostszy: dwie linie proste, które się wzajemnie podtrzymują, a tem samem równoważą: /\, mają już w sobie piękno, bo są umieszczone logicznie.

Gdy jednak zniesiemy tę równowagę, tak, że między obiema liniami nie będzie już związku logicznego, wówczas piękno zniknie.

A mówiąc o liniach, nasuwa się pytanie: Co to jest forma? Co to jest forma doskonała?

Artysta przekonuje się nareszcie, że jedynie linie, które mają treść, są doskonałe, a linie bez treści nie mogą zawierać doskonałości.

Za każdym razem kawałek sznurka porzucony na ziemię utworzy linie kręte bezładnie: czy można nazwać te linie przypadkowe, te formy przypadkowe liniami albo formami doskonałemi?

Bynajmniej; te formy, pozbawione treści, nie wyrażają doskonałości.

Jednakże, jeśli weźmiemy ten sam kawałek sznurka i obwiedziemy nim przestrzeń możliwie największą, otrzymamy k o ł o i oto w jednej chwili mamy linię treściwą, ekonomiczną, doskonałą, to znaczy, zawierającą w sobie ideę doskonałości.

Otóż li tylko formy treściwe są doskonałemi. I oto teraz widzi artysta wolną drogę przed sobą.

Posiadając przez logikę sztukę budowania, posiadając ideę formy doskonałej, to znaczy treściwej, może budować swe dzieło spokojnie, będąc pewnym, że budując je formami doskonałemi, mając ułożone te formy we wzajemnych stosunkach logicznych, wysnuje z nich piękno. Już nie jest niewolnikiem Natury, ponieważ nawet zapożyczając od niej tematu dla swego dzieła, nie naśladuje już tego przedmiotu, lecz interpretuje go swymi własnymi środkami.

A nawet może tworzyć przedmioty, nie istniejące w naturze, n. p. A r c h i t e k t u r ę. I nawet w tym wypadku będzie bliższym natury, niż przedtem, kiedy ją naśladował niewolniczo. Teraz jest bliższym treści natury, albowiem natura sama posługuje się formami treściwemi, logiką w budowie swych form.

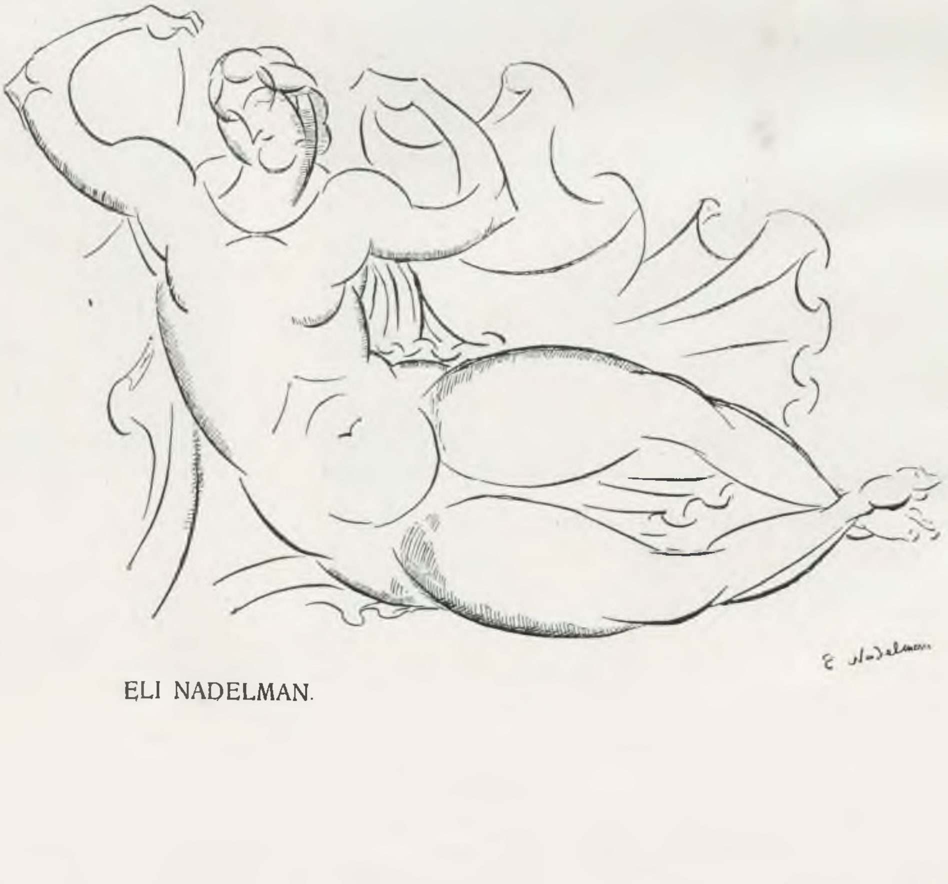
Teraz może wypowiadać się swobodnie mową Natury, gdy tymczasem przedtem starał się napróżno powtarzać znaki, z których treści niezdawał sobie sprawy".

Zdaje mi się, że te własne słowa Nadelmana najlepszym będą komentarzem jego sztuki, a zarazem wyjaśnią racyę jej istnienia [1]). Pomijając niezupełnie słuszne zdanie o primitywizmie, jest to poniekąd filozofia sztuki, którą wyznaje lepsza część młodych malarzy i rzeźbiarzy polskich, żyjących w Paryżu.

Adolf Basler.

[1]) Rzeźby i rysunki N a d e l m a n a znajdują się w następujących zbiorach: w Paryżu, w kolekcyach pp. Aleksandra Natansona, André Gide'a, Octave'a Mirbeau, Steina, Havilanda, Romain Coolus'a; w Londynie: w Galeryi Patersona i u p. Tytusa; — w Polsce: w zbiorach p. Władysława Kościelskiego w Miłosławiu.





ELI NADELMAN.

U WRÓT SEZAMU.

(WSCHÓD CZY ZACHÓD).

Jesteśmy rasą bardzo młodą. Nie jest to przywilej do pogardzenia, gdyż jakkolwiekbądź działoby się dzisiaj, pozwala od przyszłości oczekiwać — wszystkiego. Na razie zaś pociąga za sobą mnóstwo pomyłek, i ułud, a zarazem je usprawiedliwia. Zdarza się ztąd nieraz, że chełpimy się z rzeczy, któremi raczej smucić by się należało, albo też z takich, które istnieją jedynie w naszej wyobraźni. Między innemi, z naszej wysokiej kultury. Bierzemy ją nawet niekiedy tak dalece na seryo, że poczynamy głosić odwrót ze szczytów cywilizacyi ku odradzającym źródłom prymitywizmu.

Nie przeszkadza to zresztą wcale, że wbrew mniemanemu przeżyciu, dekadentyzmowi, na którego objawy od czasu do czasu ciskane zostają gromy, lada co nam imponuje, a już przedewszystkiem — Zachód. Każde drgnięcie, każde pozorne podniesienie się temperatury uczuciowej zachodnio-europejskiej, zazwyczaj stojącej niżej zera, rozczula nas nad wyraz; każdy zabłąkany cudzoziemiec, podejmowany bywa z entuzyazmem, a jeżeli jest nim przypadkiem dziennikarz lub publicysta, dzięki czemu po powrocie do kraju między notatkami z podróży, ukaże się felieton o Polsce, napisany w tonie pobłażliwo-popularnym, choćby w trzeciorzędnym dzienniku paryskim czy londyńskim, który tego samego wieczora ginie w powodzi drukowanej bibuły i pamięci czytelników — wdzięczność nasza niema granic, a zdarzenie to długi czas potem bywa jeszcze wspominane w prasie z uczuciem narodowej dumy. Na odwrót, dziwimy się i oburzamy niepomiernie, jeżeli wykształcony Francuz nie zna dokładnie naszej geografii, nie interesuje się naszą historyą i nie wie, że istnieje polska sztuka.

Faktem zaś jest, że Europa dba o nas, jak o zeszłoroczny śnieg, że nawet nasi najbliżsi, niemieccy sąsiedzi zajmują się nami o tyle, o ile nie przestajemy im dolegać, jak źle strawiony kąsek. Zachód natomiast o nas nie wie i wiedzieć wcale nie chce.

Bo też na dobre wziąwszy, o czem ma wiedzieć? Świat ów wielko-europejski, żyje zbyt intenzywnie, zbyt szybko rozmienia własne wartości, ma zbyt zepsute podniebienie i zbyt krótką pamięć, aby interesowały go jakieś stare, płaczliwe historye, jakiś „były" naród, który za swych czasów najlepszych przedstawiał korzystny rynek zbytu dla wszelkich drugorzędnych produktów cywilizacyi, a w zamian wnosił surowe bogactwo swych płodów, naiwne obyczaje i pierwotne, żołnierskie nawyki, zalety zresztą użyteczne, które, bądź co bądź nakazywały z nim się liczyć, jak z uśpioną lecz potężną siłą. — Odkąd jednak stał się bankrutem, przepadły i te wartości, nowe zaś wytworzonemi nie zostały, przynajmniej takie, które miałyby kurs ogólno-światowy, mogły w jakimkolwiek kierunku zaimponować, przejawić się na zewnątrz w sposób fascynujący.

Działo się to niekiedy dawniej, w wielkich momentach brawurowej odwagi i młodzieńczej siły, na polach walk orężnych, w gloryach zwycięstw Grunwaldu, Wiednia, w eposie Napoleońskim — razem wziąwszy bywał to jednak zawsze wybuch raczej żywiołowej mocy narodu, nadmiaru sił żywotnych, niezmarnowanej młodości. Natomiast bohaterska, wewnętrzna siła ducha, rozwinięta w epoce upadku i nieszczęścia — pozostała ogólnie o wiele mniej znaną i uznaną. Ostatnie, rozpaczliwe wysiłki nasze zyskały jedynie parę fajerwerkowych uniesień, i romantycznych poklasków — poczem można już było odwrócić się plecami do pokonanego „rycerza Europy", co też się odtąd spokojnie i z całą konsekwencyą praktykuje.

Możemy dowolnie łudzić się, ile chcemy, okadzać wonnym dymem wzajemnej adoracyi — nie przestanie atoli być prawdą, że zagranica jest dla nas dotąd wyrazem magicznym i że ta zagranica najzupełniej nie troszczy się o nasze istnienie i stale nas ignoruje.

Co więcej, nie mamy nawet prawa temu się dziwić! Niepotrzebni są zbytecznemi, a ludźmi najgorszymi są ludzie nudni. Co zaś u nas naprawdę może być interesującego świat?

Posiadamy literaturę niezwykle piękną i cenną. Jeżeli nie ilością, to jakością dzieł, nie ustępuje dziś żadnej innej, a niejedną przewyższa. Mimo to subtelna i głęboka literatura Skandynawii zdołała na czas jakiś uzyskać międzynarodową hegemonię, jednostajna i ponura literatura rosyjska miała również pewien okres przewodzenia — naszą — dotąd jeszcze reprezentuje wobec Europy prawie jedynie Sienkiewicz, w stosunku do współczesnego pokolenia pisarzy już niemal klasyk — o innych słychać sporadycznie, lecz literatury polskiej, jako całokształtu zjawiska, zagranica nie ogarnia i z nią się nie liczy.

Że tak jest, — częściowo tylko szukać należy powodu w zewnętrznych trudnościach, głębszy motyw tkwi w czem innem. Takie perły czystej wody, jak nasza poezya emigracyjna, zarówno jak najcenniejsze utwory naszego piśmiennictwa, mimo całej swej piękności, i dla nas niezmiernego znaczenia, posiadają cechy literatury domowej. Leżą one nie tyle w treści obyczajowo-narodowościowej — bo światowe arcydzieła są zarazem najbardziej narodowemi — lecz raczej w sposobie ujęcia, w pewnej metodzie, polegającej na przyjętem z góry porozumieniu z czytelnikami, że pewne struny i punkta widzenia będą sympatyczne, a wszystko niedopowiedziane samo przez się zrozumiałem. Metoda ta w części tylko jest dobrowolną i świadomą — ale zżycie się z nią odbiera wielu dziełom ich znaczenie wszechludzkie.

Wiedza nasza czysto naukowa, wykazuje poważny zastęp pracowników, którzy w innym kraju, dzięki zdolnościom i pracy, byliby dziś sławami narodowemi. W naszem społeczeństwie, nie rozporządzającem odpowiedniemi środkami, zmuszeni są rozpraszać swe siły na pokonywanie najprostszych trudności.

Stąd umiejętność nasza, wzięta jako całość, nie jest w stanie dotrzymać kroku zagranicznemu postępowi, za którym zdąża, jednakże bez nadziei wyprzedzenia na jakimkolwiek polu. Odkrycie p. Curie-Skłodowskiej, w znacznej mierze zawdzięczać należy temu, że mogła ona pracować — nie u nas.

Nadto ściślej rzecz biorąc, dziedzina nauki czystej, jest strefą raczej międzynarodową, a pozytywne jej zdobycze należą odrazu do całego świata. Każdy ma równe prawo dalej je rozwijać i ulepszać, zaćmiewając często pierwotnego odkrywcę. W istocie, bezwzględnie skończonemi pozostają jedynie — dzieła sztuki. Po za tem dzisiejszy stan wiedzy konkretnej przeżył już fazę bezwzględnego tryumfu i upojenia się swą rzekomą wszechwładzą, której nadzieja przyświecała światu w epoce pozytywizmu. Zapanowała tu pewna oschłość, tak, że nowe zjawiska nie budzą ani części dawnego entuzyazmu. Stwierdza się wszędzie duże luki, wszystkie pewniki podlegają krytyce i analizie, wobec nowości zachowuje się sceptyczną rezerwę — równocześnie, w każdym kierunku daje się wyczuć jakby pragnienie i przeczucie nowych sił i nie odkrytych zasad, niewiadomo zkąd mających się pojawić — któreby całą umiejętność pchnęły na nowe tory. Pozostawałaby sztuka, jako powołana reprezentantka ducha narodowego.

Co do polskiej sztuki — warta jest pokłonu. W najsmutniejszych warunkach, zdobyła tak bardzo dużo, choć zarazem tak nie wiele Sztuka, nasza, ogólnie biorąc, jest tak młoda, że to, co zostało zdziałanem w tym krótkim okresie istnienia, okazuje rozkwit niemal cudowny, wzrost młodego olbrzyma, który w dniach przebywa lata rozwoju.

Zważyć trzeba, że do początku XIX. wieku sztuka polska wcale nie istniała, ani w czystej formie, ani w zastosowaniu do rzemiosła. Mimo bowiem całej malowniczej pompy i wystawności, jaką naród nasz rozwijał w epoce swobody i dobrobytu — niemal nic nie było wysnutem z własnego wątku, wytworzonym na własnym warsztacie — prócz tego, co zaspokajało potrzeby warstw najskromniejszych.

Od chwili przyjęcia Chrześcijaństwa — protektorat kulturalny nad młodocianem państwem słowiańskiem, o własnym ustroju i tradycyi, objęli Niemcy. Oni budowali nasze miasta, pisali nasze kodeksy i ujęli handel w swoje ręce. Za Zygmuntów tę samą rolę odegrali Włosi, wznosząc nam zamki i pałace, dostarczając rzeźbiarzy i lutnistów, nadając ton modzie i urabiając nieznany dotąd typ szlachcica-dworzanina. Podobny wpływ wywarli na nasze społeczeństwo z kolei Sasi, a w ostatnich latach Rzeczypospolitej i niemal aż do dni naszych — Francuzi.

Dzięki temu mieliśmy wprawdzie gdańskie szafy, norymberskie zegary, włoskie meble, tkaniny i klejnoty, turecką broń i kobierce, saską porcelanę i francuskie stroje — ale naszemi nazwane być mogły tylko domowe płótna, samodziałowe kapoty, dębowe ławy i stoły, rzezane z prosta przez wiejskiego cieślę — i o pomstę do nieba wołające — portrety antenatów.

Malarstwo właściwe nie istniało u nas do chwili, w której Słowacki witał w „Machabeuszach" Stattlera wschód sztuki polskiej; rzeźba — okrom samotnej gwiazdy świecącej na pograniczu mroków średniowiecza — Wita Stwosza, — zaledwie budzi się do życia, choć poczyna sobie tak dzielnie, jak młody Herkules w kolebce; — architektura dopiero uświadamia sobie własne prawo bytu, szuka dlań podstaw, i zaczyna je znajdować; — rzemiosło artystyczne niemal pozbawione przeszłości — zwraca się do ludu i zaczyna pracę u podstaw.

Ten brak poważnej, rodzimej tradycyi w sztuce jest powodem, że wśród nieoczekiwanego zastępu artystów, których w ostatniej dobie wydała nasza rodzajna gleba, przeorana żelaznym pługiem bólu i zroszona krwią pokoleń żołnierzy-tułaczy — ci tylko, którzy bezpośrednio z niej wyrośli, mocą samorodnego geniuszu i ani na chwilę nie oderwali wzroku od rodzinnych widnokręgów, zdołali położyć granitową podstawę pod chram sztuki polskiej. Inni, którzy po nich przyszli, z hasłem „sztuka dla sztuki", z pragnieniem wyczucia wszystkich jej dreszczów i przejawów, wejrzenia we wszystkie tajniki, podpatrzenia wszystkich dróg, wypróbowania

wszystkich kierunków, z natury rzeczy, zwrócili się ku Zachodowi, ku metropoliom sztuki, usiłując naraz wchłonąć i przetrawić wszystkie jej cienie i blaski, drżenia i wibracye, dzięki czemu zdobywali i zdobywają odpowiednio do siły własnego talentu olbrzymie podniety i perspektywy, co pozwala najlepszym z pośród współczesnych naszych artystów stanąć zupełnie na poziomie sztuki europejskiej — ale zarazem do niej się upodobnić, — a bez reprezentacyi oficyalnej, bez autorytetu własnej państwowości, — tem łatwiej zginąć wśród powodzi tysięcy dzieł, zalewających salony i wystawy międzynarodowe, — gdzie całą uwagę przeciętnej krytyki, choćby z pominięciem najtęższych, istotnych wartości, zwraca jakiś nowy dreszcz w sztuce, który do nas jeszcze nie dotarł.

Jeżeli zaś w ogóle jest o nas mowa, podkreślanem bywa stale jako szczegół charakterystyczny, że jest w nas „coś wschodniego". Ta egzotyczność mniemana, która w oczach cudzoziemca czyni nas jedynie i wysoce interesującymi — uraża nas niepomiernie, i z oburzeniem staramy się okazać najdoskonalsze przystosowanie do banalnego pokostu europejskiego, — co nam się zazwyczaj udaje, — a znudzony cudzoziemiec odwraca się, uboższy o jedno złudzenie.

Zdaje się, że ostatecznie zaczynamy potroszę rozumieć, że jak dotąd nikomu nie zdołaliśmy zaimponować, choć nie przyznajemy się do tego głośno. Ostatnie czasy okazują ogromne rozmożenie się tętna pracy duchowej i twórczej, daje się zauważyć gorączkowe szukanie nie już z tęsknotą, ale z pewną pasyą — jakichś źródeł, w których możnaby obmyć ducha narodowego, co spleśniał w podziemiach i na straży grobowców, otwarcia jakichś wrót żelaznych wyzwolenia wewnętrznego.

Najgłębszym symbolem, najboleśniejszym wyrazem, tej doby przełomu pozostaje nowy Konrad Wyspiańskiego, osaczony Eryniami, za klątwę rzuconą na Geniusza przeszłości, nowożytny Orestes, o Ayschylowsko-tragicznym konturze — ale całe owo „Wyzwolenie" to zaledwie wydarcie się teatralnym i poetyckim iluzyom, wzlot oślepłego orła ku słońcu, kędyś wschodzącemu, które przeczuł, o którem wie — ale którego dojrzeć sam nie zdolny. Że zaś wszelka wieszczba, począwszy od wyroczni delfickich bywa niejasną i wieloznaczną, więc jutro, które po niej nastąpiło, wydało wprawdzie wielu poszukiwaczy, ale drogi ich dotąd, to kroczenie w ciemnościach.

Najwybitniejszą cechą współczesności u nas, jest społecznie rosnąca demokratyzacya, artystyczne zwrócenie się do pierwocin sztuki, do bajecznie malowanej arki ludowej, w której złożone są tak wielkie nadzieje i skąd istotnie czerpie się tak wiele. Ztamtąd rzekomo ma przyjść wszelkie zbawienie.

Olbrzymi ruch, jaki dzięki temu w ostatniem dziesięcioleciu począł się odrazu na wszystkich polach sztuki i kultury — jest też zadziwiająco jednolity, bogaty w zamierzenia, już twórczy i płodny w pierwsze rezultaty.

To polskie „Vigiliare", to polski prerafaelityzm, liczy on już w swych zastępach nowych Sandrów Botticelich, którzy czuwającym przed świtem, wśród chłodu ras, wieńczą jakieś „Narodziny Wiosny"; i Fra Angeliców, co wiodą kohorty aniołów o tęczowych skrzydłach z najkraśniejszych wycinanek, w krakowskich pasach lub huculskich serdakach. I jest w tem istotnie ostra świeżość poranku, głębia i wiek, jak w zapuszczaniu srebrnych niewodów w szarym brzasku, w drżące, tajemne tonie rzek, — ale stąd do południa sztuki, do pełni świadomości i mocy..

Zasada demokratyzacyi w ustroju społecznym, swoistości w sztuce, jest zdrowa i trafna, jest kamieniem węgielnym odrodzenia, lecz nie jest i nie może być wszystkiem. Już dziś coraz silniej nasuwają się wątpliwości, czy to wystarczy dla całokształtu budowy kulturalnej, którą świat mógłby dostrzedz, a nauczył się poważać.

Jest do zrobienia tak wiele, tak olbrzymio wiele — raz rozbudzone pragnienie nie zna tak łatwo kresu — poziom wymagań tak wysoki — wartości tak skombinowane. Umiejętność nie zawsze może dbać o popularność, artyzm musi się wznosić na wyżyny, formy życiowe mają prawo do stopniowego udoskonalania — na to wszystko ramy przyjęte mogą wkrótce okazać się za ciasne, zasobów nie starczy, w zakresie li tylko przekazanych form swoistych sztuka nie będzie w stanie rozwinąć światopędych skrzydeł. W literaturze, w plastyce, w rzemiośle artystycznem zajść może wkrótce ogólnie to, co stało się ze stylem zakopańskim. Zdążył znudzić, zanim zdołał się wypowiedzieć. Ogrom oczekiwań sparaliżował możność ich zadowolenia.

Pochodzi to najpierw ztąd, że wprawdzie swojskość i prymitywizm jest jednym biegunem sztuki, ale bywa nim niemniej wykwint i egzotyzm, powtóre, że twórczość na podstawie swoistej czuje się poniekąd związaną pewnemi motywami, które choć piękne, są ograniczone, ułamkowe i na razie nie wiadomo gdzie szukać brakujących cząstek.

Ludzie, którzy interesują się ruchem kulturalnym u nas, śledzą i dzielą te obawy i nadzieje, i szukają słowa zbawczego, któreby rzecz posunęło naprzód. Takie słowa padają czasem nieoczekiwanie i nieświadomie, oświetlając przedmiot z nowej strony, jak Rembrandtowskie światłocienie.

Artysta-malarz, p. Wawrzeniecki, którego twórczość artystyczna łączy się z głębokim umiłowaniem i dociekaniem do podstaw kultury przeddziejowej, nie od dzisiaj zabiera głos, nawołujący artystów, pisarzy i badaczy, do zwrócenia się do źródlisk pierwotnych, pra-słowiańskich — ale z innym, jak dotąd przyjęty, sposobem patrzenia. Wskazuje on na stare uroczyska, na ostępy leśne, na zachowane w pasiece piastowskiej krużę przedziwnego napoju, stągwie nietknięte, pełne miodów, wytrawnych i najczystszych — na całą naszą przeszłość pogańską, mityczną, własną. Ale nie chodzi mu ani o efektowne dekoracye, ani o sentymentalne nastroje.

Przeciwnie. Pewną ręką zdziera on szmaty iluzyi, jakoby wszystko, co nam z owych czasów pozostało, było idealną spuścizną jakiegoś pierwotnego plemienia, które w całości przejęte było potrzebą twórczości i poczuciem piękna, jakiego przejawy widzieć chcemy w legendzie, tradycyi, poezyi, budownictwie i zdobnictwie ludowem. Natomiast daje impuls do zwrócenia badań w kierunku zupełnie nowym: mitologicznym, historycznym, obyczajowym, porównawczym. Rozszerza to widnokrąg do nieobjętych z góry granic. Zwraca on mianowicie uwagę zbieraczy, etnografów, artystów, którzy w twórczości ludowej widzą przedewszystkiem moment estetyczny, na tę okoliczność, że powtarzające się uparcie pewne formy, które do dziś przetrwały, zawdzięczają to przedewszystkiem swemu znaczeniu uświęconemu zamierzchłemi wierzeniami, że człowiek, który je pierwszy użył, nie miał na myśli piękna, lecz cel konkretny, służbę bóstwu lub zabezpieczenie się przeciw złemu, a więc praktyczne potrzeby kultu.

Przemawia za tem w gruncie rzeczy dosyć ograniczona liczba motywów przewodnich, wyszłych ze skarbca ludowego — a i te okażą się może mniej ogólną zasługą. Jeżeli bowiem pochodzą ze źródeł kultu, to trzeba pamiętać, że kult i jego zewnętrzne przejawy stwarzali i narzucali tłumom kapłani, wodzowie, rapsodowie, sztukmistrze — a więc jednostki wyjątkowe, a więc indywidualni tworzyciele, a więc artyści — dzisiaj bezimienni.

Odziera to może w części z uroku lud, okrzyczany za zbiorowego artystę, jak zkądinąd uważany bywa za zbiorowego bohatera — ale trudno odmówić temu poglądowi wiele prawdopodobieństwa.

Gdyby sztuka ludowa była zbiorowym wyrazem powszechnej potrzeby estetycznej, czem się tłómaczy, że dzisiaj w warunkach o wiele bardziej sprzyjających oddawna nie przejawia się inaczej, jak w powtarzaniu samej siebie. Trudno bowiem uznać za zbogacenie treści spotykane niezgrabne odbicia wpływów rococca, baroka i sztuki kościelnej w zdobnictwie zakopańskim, lub wizerunki pańskich karet i cugów w wycinankach łowickich.

Wytłumaczenie tego zjawiska, a zarazem poparcie twierdzenia znajdujemy w analogicznym przykładzie, jakiego dostarcza Karol Spitteler w odczycie swoim „Osobistość poety" przyswojonych nam przez wydawnictwo „Sympozionu". Ostrzega on tam wymownie przed pomyłką mianowania wielkich niekiedy dzieł, których twórca nieznany, poezyą ludową gdy w rzeczywistości jest to poezya anonimowa, z której człowiek naiwny korzysta, nie troszcząc się o nazwisko autora.

W ten to sposób zdarzyło mi się spotkać w Rosyi piosnkę Heinego „o najpiękniejszych oczach", jako poezyę ludową, a gdzieindziej sonatę Bethowena, zaprodukowaną przez bandę cyganów, jako starą melodyę cygańską.

Z jakąż swobodą i łatwością przyswajania takie dziać się musiały dawniej, w perspektywie oddalenia dziejowego!

„Dla człowieka niewykształconego — mówi on — będzie sztuka zawsze i wszędzie nieużyteczną tandetą, a twórca nieużytecznym tandeciarzem. Kto lata dziecięce przeżył między ludem, ten mógłby powiedzieć o tem niejedno".

Jest to stanowisko do pewnego stopnia trzeźwiące, ale w niczem nie ubliża samemu ludowi. Zdolności i talenta rodzą się wszędzie, wydaje je każda klasa społeczna, — z łona ludu wyszli u nas artyści i pisarze pierwszorzędni — ale to nie dowodzi, aby lud, jako taki, był wielkim twórcą. Jest on raczej wielkim zachowawcą, który nam ustrzegł ten cenny skarb przeszłości. Jest konserwatystą pierwszej wody, dogmatycznym i upartym — i na swój sposób arystokratą, który na nasze popularyzowanie się demokratyczne spogląda dosyć nieufnem i pogardliwem okiem. Staje się to jego siłą i słabością, zaletą lub wadą — stosownie do okoliczności i punktu widzenia, ale jest pozytywnym faktem.

To wszystko razem wzięte może wyjaśnić częściowo pewne przyczyny i związki, ale nie wskazuje drogi wyjścia, pola, gdzie możnaby zaczerpnąć wielkiego oddechu.

Jeżeli dla każdego człowieka kwestyą najważniejszą jest samopoznanie, a następnie nadanie stylu własnemu charakterowi, to dla plemion i narodów koniecznem jest poznanie swego miejsca na ziemi, swego stosunku do otaczających go żywiołów. — Geograficzny punkt widzenia łączy się ściśle z kulturalnym, jak klimat

wpływa decydująco na temperament i obyczaje. Jest to niejako filozofia przyrody, jak istnieje filozofia sztuki.

W artykule niedawno zmarłego geografa Nałkowskiego, który wywołał zresztą gorącą dyskusyę i namiętne sprzeciwy, Polska, jako kraina przejściowa, znajdujemy jakby zadziergnięcie w węzeł mnóstwa oderwanych danych. Nie wchodzę w to, o ile owo określenie istotnie odpowiada przyrodniczemu punktowi widzenia, natomiast przemawia do mnie silnie punkt historyozoficzny i kulturalny. Autor, jako cechy zasadnicze, dla poparcia swego twierdzenia przytacza dwie: że „Polska stanowiąc wrota otwarte z Europy zachodniej do wschodniej, jest krajem wędrówek, przemarszów" — powtóre: że „jest terenem, na którego obszarze cechy zachodnio-europejskie przechodzą zwolna we wschodnio-europejskie, tutaj znajdują wzajemnie swoje granice, spotykają się ze sobą, zazębiają: ścierają i kombinują różnorodnie, tak, że splot ich występuje w sposób nietylko mechaniczny, ale niejako i fizyologiczny".

Uzasadniając centralne położenie Polski między Nordkapem a Kretą, pomiędzy najbardziej na zachód wysuniętym krańcem Irlandyi a Uralem — autor zaznacza wyraźnie, że przejściowość to nietylko formalna. „Polska leży między obszarami ekonomicznie i kulturalnie bardzo różnemi, między któremi istnieje silny impuls do wymiany, podobnie jak między masami powietrza o bardzo różnym ciśnieniu, których energia mierzy się wielkością różnicy ciśnienia na jednostkę odległości, czyli t. zw. gradientem. Jeżeli ten termin metereologiczny przeniesiemy na stosunki kulturalne, to będziemy mogli powiedzieć, że Polska leżąca pośród różnych kultur północy i południa, oraz wschodu i zachodu, leży na krzyżownicy, silnych gradientów kulturalnych".

Gdy zastanowimy się nieco, to okoliczność ta najpierw przywiedzie nam na myśl, że owa prastara nasza kultura, na której oprzeć się pragniemy, nie jest może ani tak pierwotna, ani tak prosta, ani tak swoista i własna, jak to się z pozoru wydaje — a następnie dopomoże nam do zrozumienia, dlaczego niektóre identyczne formy i motywy odnajdujemy u plemion obcych, niekiedy bardzo odległych. Bo jeżeli stołki podhalańskie przypominają kształtem tyrolskie zydle, a małomiejskie podcienia—włoskie arkady — o to jeszcze mniejsza, ale wspólność wątku naszego budownictwa z Grecyą, pewnych form zakopańskiego snycerstwa z Norwegią, zdobnictwa Litwy z Indyami, narodowego stroju i wątku legendarnych podań, z Persyą i Turcyą — da się wytłumaczyć jedynie owem skrzyżowaniem się najróżnorodniejszych promieni w jedno ognisko, nagromadzenia na jeden stos rozbitych cząstek jakiejś olbrzymiej, wszechświatowej całości.

Na jakiej drodze dokonać się to mogło, pojąć łatwo, jeżeli przypomnimy najpierw okoliczność wyjątkową, jaką była cena przywiązywana przez świat starożytny do zdobycia bursztynu, po którego ładunki szły wyprawy po przez ziemię polską, ów kraj mitycznych Hiperborejczyków — przez skalną Bramę Czarnomorską od Grecyi, przez Bramę Morawską od Rzymu. Z drugiej strony wziąć należy pod uwagę najazdy Normanów na litewskie i sarmackie ziemie, zkąd nawet część szlachty polskiej od skandynawskich wodzów rody swe wywodzi. To linia północno-południowa, — czasowo jeno drgająca życiem, z dawna zamarłem, którego ślady pozostały jednak niezatarte.

Natomiast kontakt wschodu i zachodu, acz słabem bije tentnem, utrzymuje się aż dotąd.

Początek ginie w mgłach przeddziejów, sięga zamierzchłych epok wędrówek indo-aryjskich — do których też odnieść należy, według twierdzenia znanego badacza Mokłowskiego, ważny szczegół zdobniczo-pomnikowy, jakim są t. zw. „baby", kamienne wyobrażenie niby ludzi, niby słupów przydrożnych. Pochodzenie ich długi czas było zagadkowe, dopóki nie odnaleziono całego ich szlaku, jak znaki wędrownicze znaczące drogę, rozrzucone na olbrzymich odległościach, na kształt paciorków z przerwanego sznurka, pogubionych między Bałtykiem a Oceanem Spokojnym. Idą one gdzieś od Mandżuryi ku Turkiestanowi, na Kaukaz ku południowej Rosyi, zwracają nad Zbrucz we wschodniej Galicyi, zkąd przez Królestwo Polskie i część Litwy docierają aż do Gdańska.

To dokument najstarszy naszego związku ze wschodem. Stały, choć przeważnie wrogi stosunek panuje w dziejach nieprzerwanie — od zagonów tatarskich, od harców tureckich — aż do Złotobrodego Emira i grobowców Bakczyseraju. A wszak zapominamy, czy wiedzieć nie chcemy, iż Adamowy „legion" z krwi i kości powstać miał — na ziemi tureckiej, nad brzegiem Bosforu w zatoce „Złotego Rogu".

„Miałeś chamie, złoty róg — ostał ci się jeno sznur..." Oby słowa poety, jak często bywa, nie kryły w sobie głębszej, otchłanniejszej treści, niźli wiedział o tem — sam twórca....

Przedmurze Europy! Tak, to prawie, że nasz jedyny tytuł w dziejach. Potrzeba wiedeńska, to dotąd jedna z naszych największych chlub narodowych. Tylko... w świetle ostatnich rozważań, poczyna jakoś blednąć, być podawaną w wątpliwość... czy istotnie jest to nasza chwała, nietylko oręża, lecz i umysłu?

„Żyj nam Polsko, żyj na wieki, wielka sławą, wielka siłą! — Tak powiedział cesarz Austryi. — „Ale to już dawno było" kończy swój subtelnie, a głęboko ironiczny wiersz, hr. Auersperg, jeden z niewielu naszych wiedeńskich przyjaciół.

Uparcie wraca myśl: Czy nie był to przypadkiem nasz pierwszy, wielki błąd polityczny? Zapóźno rozstrzygać — nie czas i miejsce po temu.

Jest inna kwestya, współczesna, żywa. Czy Polska wogóle nie spuściła z oka olbrzymich korzyści, jakie jej dawało tak wyjątkowe położenie? Więcej — czy nie przeoczyła swego życiowego zadania? Dotąd — nie! — duch czasu nie był po temu. Ale być może, że zbliża się „chwila osobliwa". To, co w niej się pocznie, ogarnąć może bardzo szeroki horyzont, najśmielszą dzisiaj myślą nie objęty.

Jeżeli według określenia naszego uczonego, Polska jest to „organizm geograficzny, który niby nowy Janus posiada dwa oblicza, jedno zwrócone na wschód, drugie na zachód", to może właściwiej nazwać go raczej Światowidem, bogiem ośmioźrenicznym, jasnowidnym, co choć w ziemie po kolana wrosły, cztery strony świata jednem spojrzeniem ogarnia. Lecz bóg to pokonany i napół oślepły. Nie świat on dziś widzi, lecz jedynie zatęchłe, europejskie podwórko.

Pan Nałkowski czyni nadto jedną głęboką uwagę, że: Polska stanowiąc przejście od Europy półwyspowej do kontynentalnej, zajmując miejsce u nasady półwyspu zachodnio-europejskiego, zajmuje zarówno względem niego stanowisko takie, jak nizina Lombardzka względem półwyspu Apenińskiego, Indostańska względem Dekonu, jak nizina rzeki Jalu względem Korei. Są to wszystko naturalne i odwieczne bojowiska, na których rozstrzygały się losy odpowiednich półwyspów. Polska dzięki temu stała na straży półwyspu zachodnio-europejskiego, przeciw wschodniemu, azyatyckiemu barbarzyńcy.

Tylko w tem ostatniem szanowny autor się myli. Kogóż bo tu wypadnie dziś nazwać barbarzyńcami? Czy przypadkiem nie europejską dyplomacyę i politykę? Czy nie gruboskórnego giełdziarza, lub ciasnego uczonego, dla którego świat zamyka się w trzech wymiarach? Czy nie wyrafinowanego kata w rękawiczkach?

A owa Azya, na którą ze wszech stron ostrzą się dzisiaj rozmożone apetyty, której doba rozkwitu kulturalnego przypadała w czasach, gdy Europa była dziką, zmrożoną pustynią, a Europejczyk pierwotnym jaskiniowcem — dzisiejszą swą słabość zewnętrzną zawdzięcza właśnie nadmiarowi dawnej kultury, jej przeżyciu i zakostnieniu. Ale równocześnie jest to okres, w którym cały Wschód uczuwa właśnie wewnętrzne drgnienie odrodzenia, gdy znaczy mu się może świt renesansu takiej mocy i głębi, o jakiej nam się nie śniło. I w takiej chwili właśnie, cywilizowana Europa — bawiąca się niekiedy, po dobrym obiedzie, kongresami pokoju i budową pałacu w Hadze — kładzie na to pąkowie wtórego, cudownego rozkwitu, swą ciężką łapę brutalnego bandyty — na róże ogrodów Teheranu, na kwitnące wiśnie i migdały Nipponu, i na złote, przewytworne lotosy bajecznej Aryavarty i niebieskiego państwa Środka — by je dusić i krwawić.

W parlamencie tureckim, z ust wielkiego wezyra Saida paszy, padło niedawno słowo: „Polska" — jako analogia i wymowne ostrzeżenie.

Po tamtej stronie budzi się pierwsze odczucie subtelne jakichś nici mocnych, choć jeszcze nieuchwytnych, jakiejś wspólności rasowej — z najmłodszymi — ale myśmy dotąd głusi i tępi.

Na naszej ziemi legła oś skrzyżowania dwóch kultur świata: europejskiej i azyatyckiej, które kiedyś zetkną się ze sobą bezpośrednio, aby stoczyć walkę na śmierć i życie. Czy nie polskie równiny posłużą wtedy za Termopile i Kurukszterę? Lecz Kuruksztera podobno nie koniecznie miała leżeć na ziemi — a ostatecznie walka może się rozegrać — w sferze idei.

Tylko — że wzrok zwrócony dotąd jedynie ku Zachodowi, gdzie imponował nam kolejno rozkwit cywilizacyi rasy romańskiej i germańskiej, — gdzie jednak w zamian nie mają dla nas żadnego spojrzenia — i gdzie się rozpoczął: Zmierzch bogów.

Dla naszej rasy natomiast, która przez lat tysiąc rozwijała się niemal tylko fizyologicznie, przychodzi doba dojrzenia, a z nią pełnia odpowiedzialności. Powolny rozwój bywa zadatkiem siły i długiego trwania młodości — tak było z nami, których nieopatrzność młodzieńcza doprowadziła do upadku. Skłonność do przerzucania się w ostateczności, sprawiła, że w dniach zgnębienia i skruchy, naród nasz upodobał sobie w ekspiacyi, uczuł się Mesyaszem ludów i zapragnął dobrowolnie zawisnąć na krzyżu wszelkiej męki. Wychylił też niemal do dna gorzki kielich — zanim się przekonał, że męka nie zbawia nikogo — i zstąpił na ziemię, aby żyć, a krzyż swój złożył na zatrzaśniętych wierzejach grobowców.

Nadaremno! Gorycz myrhy przepaja ciało wraz z myrhy wonią. Nie uwolnimy się od znaku, którego cień legł stygmatem na naszej ziemi. Możemy go jednak zrozumieć, a zatem przetworzyć. Krzyż, nie zawsze ma być znakiem konania i męki, jak

krzyż Nazarejczyka, jak krzyż św. Andrzeja, na którym śmierć poniósł, ten pierwszy apostoł Słowian. W owem na pozór martwem drzewnie, leży utajona moc wieczystych odrodzeń, tysięcy wiosen, następujących po zimie. Może on stać się krzyżem różanym, jak znak tych, co budowali Świątynię Salomonową, może być krzyżem swastyki, co ogniem zakwita, co boski płomień rodzi.

Lecz, by to dostrzedz — trzeba mieć wszystkie ośm rozwidnionych źrenic Światowida. Wszakże to u jego witeźnego pasa, zwisa zgubiony złoty róg i misternie wyrabiany w metalu krzyżyk niespodziany.

Gdy to się stanie, — ujrzymy może kraje z baśni Szeherezady — ujrzymy rozprzestrzeniające się horyzonty i niezmierzone perspektywy. Po nad lodowemi polami Syberyi, po nad ponurą jaskinią północnego niedźwiedzia, po nad bezwładną masą ciemnego cielska, jak ciężki kamień zawalający wrota dalekiego Wschodu objawi nam się tęcza przymierza, wcielony sen o potędze, jakiej jeszcze nie było.

Czy to nie halucynacya? Czy nie nowa — literatura? Nie! Tylko pod te tęcze należy rzucić granit najtwardszej rzeczywistości, jak Słowacki pod stopy kwietnych Madonn, miast rogów miesiąca, podesłał krzywy błysk krwawej barskiej karabeli.

Wydaje nam się to chimerą, głupstwem wierutnem — nic to! I w chimerę można wierzyć skutecznie. Wszakże jest to pierwszy kształt każdej idei.

Lecz nie mamy możności, nie mamy sił. Czekajmy. Olbrzymie siły burzy i naporu, oddawna gromadzą się w powietrzu, i czekają wyładowania. Przeważająca obecnie potęga kulturalna rasy germańskiej, rozdwaja się wewnętrznie na dwie wrogie sobie moce, które się wzajem neutralizują.

Dla zniszczenia Niemiec, Anglia nie waha się zmienić doszczętnie kierunku swej polityki, nie przeszkadza więcej ekspanzywności rosyjskiej na terenie azyatyckim, — gotowa ją nawet popierać nie bacząc, że biały niedźwiedź zakrwawionym pyskiem gotów sięgnąć — aż po Tybet. Niemcy ze swej strony wytężają siły, aby złamać finansową potęgę Anglii w jej azyatyckim skarbcu, w koloniach.

Profesor politechniki w Akwisgranie Maks Eckert, podał niedawno projekt olbrzymiego kanału między Paryżem a Warszawą i Warszawą a Odessą, przez odpowiednie połączenie wielkich rzek i utworzenie sieci kanałów umożliwiających stałą żeglugę. Wskazuje on na to, że Anglia i Ameryka pomału zdobywają wszystkie rynki Azyatyckie, a jeżeli mocarstwa Europy zawczasu nie utworzą bliższej drogi wodnej do Azyi, o tanim frachcie przewoźnym, to nigdy już nie będą mogły konkurować z tamtemi państwami. Sfery techniczne uważają projekt za wykonalny, a autor ma nadzieje, że znajdą się na ten cel potrzebne kapitały. Projekt zaznacza między innemi, że w razie urzeczywistnienia go, Warszawa stanie się największym centrem handlowym w Europie jako punkt środkowy handlu Europy i Azyi.

Tak giełdziarze, finansiści, politycy, siłą wypadków torują nam drogę do bezpośredniego zetknięcia. Do nas należy być gotowymi i wyciągnąć z tego stanu rzeczy odpowiednie konsekwencye. Niech zstąpi na nas tymczasem — mądrość wężowa.

Albowiem o czem nam to mówi? O rzeczach, o których z pewnością nie roi mózg niemieckiego inżyniera. O cudownych możliwościach zależnych jedynie od siły naszej myśli i woli. Możliwości to różnorodne, polityczne, artystyczne, psychologiczne, metafizyczne — a zawsze olbrzymie.

Nie próbuję tutaj dotykać ich słowem choćby najpobieżniej. Pozostaję na razie przy poruszonych na początku problemach czysto artystycznych, i to jedynie, w najogólniejszym zarysie. Na polu sztuki zachodniej, mimo wszelkie żonglerskie efekty, widoczne jest oddawna wyczerpanie wewnętrzne, wyjałowienie, posucha. Francya rozmieniła zda się wszystko swe złoto na brzęczące liczmany, na ceduły giełdowe, i na błyszczące szychem spódniczki baletniczek. Włochy, to pobielany grobowiec, wspaniale rzeźbiony sarkofag, pełen popiołu i zmurszałych kości.

Więcej żywotności okazują plemiona germańskie, ale droga ich na krótką metę. Brutalność i pycha cechuje zarówno ducha, jak sztukę. To też rozszerzenia i zbogacenia swej artystycznej jaźni, szukają z powodzeniem w cywilizacyach zmarłych, a wnętrznie pokrewnych: assyryjskiej i pompejańskiej.

Nasza sztuka, odznacza się bujnością, pędem, olbrzymiemi zapowiedziami, na kształt przedwcześnie rozwiniętych „cudownych dzieci", ale zarazem chwiejnością, nieskrystalizowaniem, niepełnością. Jak młoda roślina szuka kolumny, na którejby się oprzeć, z którą spleśćby się mogła. A ta kolumna, stoi tuż za nią — złota, smukła, rzeźbiona — żywa sztuka wschodu. Co to jest? To jest na razie — chociażby Japonia, której egzotyczna sztuka o barwach płomiennych i subtelnych, jakie nie postały na palecie żadnego z europejskich mistrzów, — stanęła cicha wśród najgwarniejszych targowisk Zachodu i na chwilę ujarzmiła umysły.

Na chwilę tylko — bo objawienie zdarzył przypadek, a uchylonym został ledwie rąbek czarujących welonów Wschodu, który — jak i jego kobiety, — kryje się za setkami najwytworniejszych zasłon. Po za przedziwną kulturą Japonii, tają się przecież stare, mądre, wykwitne i przeżyte, cywilizacye Chin, Iranu, Turanu, Indyi i tajemniczego Tybetu, który do niedawna białą plamą „niezbadanego" świecił na kolorowych mapach geograficznych, — wraz z arcywzorami sztuki, z władzą magów, nad utajonemi siłami przyrody, z myślą wyostrzoną jak lancet, a duszą zamkniętą jak wrota Sezamu — przed barbarzyńcą z Zachodu.

Istnieje jednak klucz, co zamknięty ów Sezam otwiera, — a klucz ten w naszem posiadaniu. To — swastyka.

Konkretnie rzecz biorąc, cóż przecież kryją te pieczary, podobne zapadłym kopalniom Golkondy? Wiele! Nasamprzód skarby zgoła nieobliczalne, bez wymiaru i ceny: Zaratustrę i Gantomę, Kirom i Gulistan, wtóry Dywan Dżetamdina, Wedy i traktaty Konfucyusza, Antara i Firdussiego, — obok zgoła przeciwnych biegunów: Dziut Dżitan i Kama-Puty, a więc najczystszą mądrość i najgłębsze rafinowanie, perwersyę i horyzontalizm, cały, niemal nietknięty świat wzruszeń umysłowych i artystycznych, wielostronny jak samo życie. To — dla literatury — na razie...

Sztuka, a raczej historya sztuki, wejrzała wcześniej, w te mroczne jaskinie, gdzie Wschód promienie swe tai; — na światło dnia wymiata garść uryańskich pereł. Dzięki temu znamy owe okrutne smoki bronzowe, wspinające się na krawędzi chińskich waz, a tak żywe, że w nie uwierzyć trzeba, tkaniny japońskie, delikatnością tonacyi mogące być przyrównane jedynie kwiatom, gardy, laki i drzeworyty barwne, pyszną, inkrustowaną broń i sprzęty z Damaszku, dotąd niezastąpione niczem perskie kobierce, haftowane muśliny z Dahki, przepyszne w swej świetności szkliwa indyjskich emalii, marmurowe tafle dźwigane jak formalne cuda architektury, fantastycznej jak sen, a mocny jak prace Gigantów, — wreszcie niezliczone wytwory przemysłu artystycznego o oryginalnych, wykwintnych formach, do dziś dnia uzupełniające wschodnie rynki, wykonane często w najprostszym materyale i przeznaczone do codziennego, praktycznego użytku, a bynajmniej nie niższe estetycznie od przedmiotów, które wydały złote okresy sztuk i rzemiósł europejskich, stanowiące chlubę naszych znawców. Z tem wszystkiem poczynamy sobie jednak dotąd jak dzieci, które nie wiedzą, że znalazły brylant. Traktujemy te rzeczy jedynie jako przypadkową ozdobę, dekoracyę czczą i obcą, w sposób wyłącznie używający, zamiast twórcy i przetwórcy. Tu nasuwa się jednak krytyczne pytanie, co właściwie innego począć możnaby z tym fantem, zwłaszcza w dzisiejszej dobie?

Wszakże coraz głośniej, coraz szerszem echem rozlega się nawoływanie, że nie wolno naśladować przeżytych stylów. Tak, ale z jednej strony wolno odnajdywać zapomniane techniki i rozwijać znalezione motywy, — z drugiej zaś, — i to rzecz główna — należy sobie uświadomić, że wielka sztuka Wschodu — stylem nie jest. Nie tworzy ona żadnej zamkniętej całości, na to jest istotnie za wielka — jest to raczej przebogaty chaos pierwiastków i szczątków różnych form kulturalnych — od barbarzyństwa do degeneracyi.

Z tego wieczystego chaosu — zrównoważony Grek sam już zdołał wyprowadzić swój świat cudownej harmonii, — tych światów w łonie chaosu może być wiele, a po raz drugi powiedzie się temu, kto będzie miał duszę Greka.

Czyżby w nas było coś greckiego? Wyspiański, którego rdzenna polskość świeci chyba ponad wszelkie wątpliwości — pod wykrotem leśnego dębu ukazuje nam — skarbiec Sezamu, a w jednym z swych dzieł w jeden łańcuch wiąże dłońmi greckie półbogi i polskie bohatery.

Inne pytanie: Czy poza poezyą, poza teoryą, gdziekolwiek i cokolwiek uczyniono, coby w praktyce było zadzierzgnięciem ogniwa między sztuką Wschodu i Zachodu? Tak, — ale stało się to bądź bezwiednie, bądź wiedzieć o tem nie chciano. Przytoczę szczegół drobny lecz znamienny. Modernistyczna stylizacya roślin i zwierząt, użycie silnego, dekoracyjnego konturu, wymowa i symbolika czystej linii ornamentacyjnej, — odnalezioną została w pałacach z przed lat dwóch tysięcy, gdzie żyła w wyższej i doskonalszej formie. Nowoczesne programy reformy szkół budownictwa i sztuki stosowanej, pogodziły się snać z tem odkryciem, skoro włączając pewien dział motywów zdobniczych w plan zakresu studyów architekturnych — czynią to z wyraźnem zaznaczeniem oddziaływania wpływu Dalekiego Wschodu. Innych dziedzin, — na razie nie dotykano. Lecz setki drobnych rysów wskazywać się zdają, że coś nieuświadomionego drży w powietrzu. Czy byłyby to narodziny epokowego wszechstylu? Któż to powiedzieć śmie i może.

Co do mnie, na podstawie tego, co przytoczyłam, chcę jedynie zaznaczyć, że jeżeli obcy z upartą zgodnością usiłują dopatrzeć w nas śladów Wschodu — to — co najmniej — nie mamy powodu tego się wstydzić.

Cokolwiekbądź zaś znaleźlibyśmy w spichrzu naszej kultury, co jak się przekonujemy, nie zostało przez nas wytworzonem, lecz odziedziczonem — nie znaczy to, aby nie miało głębokiej wartości.

Skądkolwiek wzięte, przeszło przez interpretacyę plemienną i indywidualną, w kształt nowy, zdolny do dalszego rozwoju — i jako takie, jest już naszą niezaprzeczoną własnością. A to, o co świadomie zwrócimy się ku Wschodowi — będzie wielkiem dopełnieniem. Wszystko jest do odkrycia, do opanowania i przetworzenia. Lecz duch narodu nie przyjmie nic nadto, co będzie zgodnem z jego istotą Chaos, nadmiar, niesymetrya, przepastne bogactwa Wschodu, które nas rażą — znajdą umiar, wybór, wybredny, ostateczny kształt artystyczny, a tak potężnie suggerująca, lecz enigmatyczna mowa Wschodu, zostanie przetłumaczoną na język europejski.

A jeśli nawet na dziś zbyt zuchwałą, to niezaprzeczenie potężną byłaby myśl wcielenia syntezy Wschodu i Zachodu. Myśl ta dwukrotnie już upadła, ale nie zginiona. Areną jej w dziejach świata była nieszczęsna stolica Konstantynopol, w owej epoce kiedy sztuka tej miary miała w niej swą siedzibę — że według słów angielskiego estety: „Wschód i Zachód światłem swem napełniała“ kiedy: „od Bokhary do Galwayu, od Islandyi aż po Madras, cały świat lśnił od jej blasku i drżał przed jej potęgą. Ona burzyła mury graniczne między rasami i religiami, była radością Chrześcian i Muzułmanów. Celtowie, Teutoni i Rzymianie zarówno ją rozwijali, Persowie, Tatarzy i Arabowie oddawali sobie wzajem jej dary i przyjmowali je od siebie“.

„Wszystkie wielkie chwały, przychodzą ze Wschodu“ — wyrzekł Napoleon.

Ironia chciała, że ze Wschodu przyszła dłań — zagłada, ale to w niczem nie umniejsza głębokiej treści tych słów — dla nas.

Rok dwunasty. Sto lat upływa od złożenia największej hekatomby na ołtarzu Cezara Zachodu. Czy nie czas wyrzec: Dosyć!

Spróbujmy przemienić w chwałę nasze bolesne upokorzenia — jak rany wyznawców przemieniały się w wonne róże. Z pogardliwego przydomku pół-Azyi, spróbujmy stworzyć tytuł do podziwu świata. Europie, której wschodem jesteśmy — ukażmy: blask Wschodu.

Ewa Łuskina.

W ZAUŁKU ORMIAŃSKIM.

OD REDAKCYI. Artykuł p. Franciszka Jaworskiego, zawierający poważne krytyczne uwagi o restauracyi Katedry Ormiańskiej we Lwowie, pomnika jedynego, bezcennej wartości wogóle, klejnotu ze skarbca niebogatej architektury Lwowa, wywołany wielką miłością dla sprawy, spowodował silny odruch ze strony zarządu restauracyi katedry. Pragnąc jeno wyjaśnienia, a ewentualnie skierowania na właściwą drogę dalszej restauracyi, gdyby tego było potrzeba, przeświadczeni o najlepszej woli ze strony tego, który podjął wielkiego dzieła restauracyi, J. E. ks. Arcybiskupa Teodorowicza, umieszczamy odpowiedź Zarządu Katedry, mimo jej formy. Daliśmy jednak sposobność autorowi pierwszego artykułu do krótkiej odpowiedzi.

I.

W zeszycie IV. „Sztuki“ znajduje się artykuł zatytułowany „W zaułku Ormiańskim“.

Całe ostrze artykułu zwrócone jest przeciwko nam; autor wytacza działo najsilniejszego kalibru, by nas ugodzić, jeśli już nie zmiażdżyć.

Na szczęście nie potrzebujemy wcale bawić się w jakąkolwiek polemikę z autorem. Wystarczy nam tylko sprostować fakt. Musimy bowiem powiedzieć, że w artykule autora wszystko jest; bo i wskrzeszone czasy przeszłości i polot poezyi i zamaskowane i jawne uderzenia i pauzy i domyślniki i wykropkowane miejsca i przeszłość i proroctwa na przyszłość, jednem słowem, wszystko, prócz jednego: — prócz prawdy.

W interesie tedy prawdy, upraszamy Szanowną Redakcyę o pomieszczenie naszego sprostowania faktów. Z wszystkich bowiem zarzutów, jakich autor nam nie szczędzi, ani jeden literalnie, podkreślamy ani jeden, nie jest prawdziwy.

* * *

1. Autor przeciwstawia wiecznemu mrokowi, który z powodu wąskich okien panował w katedrze i dodawał jej tyle uroczystego nastroju, dzisiejsze okna, szerokie drzwi szklanne, skutkiem tego „w kościele jasno i widno“, — aż jaskrawo od świetlnych smug padających na kamienną posadzkę, złocone ołtarze i złocistą szatę celebransa“. Aż mię żal bierze tyle rozmachu poety zniszczyć jednem stwierdzeniem, że to wszystko nie jest zgodne z prawdą. Niechże nam autor pokaże choć jedno okno nowe, albo choć jedno okno rozszerzone.. Drzwi nawet szklanne nie są dzisiejsze. Skądżeż więc, nie zmieniając zupełnie ani okien ani drzwi, potrafiliśmy jednak zmienić siłę światła w kościele?

2. Tak samo autor się rozczula nad dziedzińcem kościoła i również próbuje zestawić wczoraj z dniem dzisiejszym. Wzywamy autora niech nam pokaże choć jedną cegiełkę, którą byśmy wsunęli, choć jedną płytę, którą byśmy przestawili, wogóle choćby jedną najmniejszą zmianę. Co prawda autor umie wróżyć. Tu już nam na to pole za nim puścić się nie można.

3. Autor twierdzi, że „restauracye ostatnie pomściły się srodze na wieży“.

Każdy czytelnik sądząc z kontekstu musi się domyślać, że tu mowa o dzisiejszej restauracyi. Dlatego prostujemy o tyle ten ustęp, iż restauracya wieży od strony ulicy odbyła się jeszcze za czasów Arcybiskupa Romaszkana.

4. Nie jest też zgodne z prawdą, jakoby było przeprowadzone „we wnętrzu wieży gruntowne łamanie murów, które rzekomo zatarły w wielu miejscach pierwotne rysy ormiańskiego budownictwa“. Mury wewnętrzne są nienaruszone i jak stały dawniej, tak stoją dzisiaj.

5. Nie jest zgodne z prawdą jakoby „ostatnio stoczyło Grono Konserwatorów wcale ostrą walkę przeciwko unifikacyi stylowej, a nie zgodne już z prawdą z tego prostego powodu, iż plan rekonstrukcyjny nie nadało Grono Konserwatorów, ale wprost komisya z Wiednia.

Plan jej też został odrazu przyjęty zarówno przez Zarząd katedry, jak i Grono Konserwatorów, które cały program w swoich kronikach pomieściło.

6. Nie jest też zgodne z prawdą jakoby dopiero później projekta stropu drewnianego uległy zasadniczej zmianie.

7. Nie jest zgodne z prawdą, jakoby Zarząd kierownictwa budowy chciał mieć strop w tonach białym i złotym.

Plan stropu białego ze złotem jest planem narzuconym przez Centralną Komisyę, która w piśmie z marca 1911. tak się wyraża:

„Es soll demnach eine flach gewölbte Holzdecke angeführt werden, welche einfach weiss angestrichen und nur mit feinen Goldlinien versehen wird.“

Dlatego zechce Szanowny Autor swoje porównania między malowanym kościołem a „pierwszą lepszą kawiarnią współczesną“ przesłać nie pod naszym adresem ale Komisyi Centralnej.

8. Tem samem nie jest zgodne z prawdą jakoby stanęło na tem za radą Mehoffera, że strop będzie trzymany w tonie ciemno-czerwonym z bronzowym odcieniem.

Szanowny Autor widocznie lepiej jest poinformowany o zakulisowych sprawach restauracyi, aniżeli my sami. Tyle wszakże napewno stwierdzić dziś możemy, że jakkolwiek nie jest wykluczonem, iż się da Komisyę Centralną skłonić do zmiany swego stanowiska, to jeszcze żadnego projektu stałego w to miejsce do dziś nie posiadamy.

* * *

Szanowny Autor pozwala sobie wyjąć z kroniki zakonnej Klasztoru S. S. Benedyktynek obrz. orm. we Lwowie ustęp następujący:

„Odważył się tedy Biskup Deodad Nersesowicz łamać ten mur dnia 29. października i z chwałą swoją i z naszą wygodą także i świeckich“.

Autor w swej animozyi przeciw nam idzie tak daleko, iż umyślnie i tendencyjnie krzywdę wyrządza pamięci wspomnianego Biskupa, byle tylko mógł znaleźć tertium comparationis.

Mówimy umyślnie i tendencyjnie. Boć niepodobna inaczej skwalifikować historyka, który widocznie liczy się z tem, że czytelnik nie zna kroniki Benedyktynek i opuszcza całe zdanie a wybiera tylko ostatni jego człon. Całe zdanie tak brzmi w tekście:

„Zaczęła się tedy na chórku Chwała Boża odprawiać, wielką jednak Zgromadzenie miało niewygodę, gdyż ani nabożeństwu, które się odprawowało w Kościele widzieć, ani kazania słyszeć nie mogli dla ściany, która była tak grubo zamurowana jako teraz jest framuga przesklepiona, odważył się tedy J. E. M. K. Biskup łamać ten mur dnia 29. października i z pochwałą swoją i naszą wygodą także i świeckich“.

Nieprawdaż, że zdanie całe przytoczone zmienia zupełnie rzecz i usprawiedliwia całkowicie pochwałę Biskupa, boć Kościół katolicki to nie archeologiczny zabytek, ale żywy organizm, w którym celom wyższym musi być podporządkowane wszystko.

Tak samo przedtem o wiele wcześniej, kiedy dobudowano dzisiejszą część barokową, zniszczono ścianę najstarszej części kościoła.

Ośmieszyłby się każdy, ktoby twierdził, że takie postępowanie jest burzeniem zabytków. I sądzimy, że Autor czuł to doskonale i tego ośmieszenia słusznie się lękał.

A może chciał nam Autor naprawdę zrobić zarzut z tego, że rozszerzając i powiększając katedrę usunęliśmy ścianę dzielącą część najnowszą od starej?

Czy może żądać od nas, ażebyśmy powiedzieli wiernym: „Wy, którzy w najnowszej części rozszerzonej się znajdujecie, nie będziecie słuchać kazania, nie będziecie widzieć ofiary Mszy Św„ bo niemożemy zburzyć ściany, która nas od was przegradza".

Nie chcemy imputować autorowi takiej śmieszności. Ale mamy od niego prawo się domagać szczerości i historycznej prawdy.

W końcu Autor twierdzi, że mamy szczęście, bo nam się sufit zawalił. W tym samym artykule tymczasem Autor wyraża zdziwienie względnie pochwałę„ że sklepienie powyższe wytrzymało najstraszniejszy pożar, jaki nawiedził w r. 1748 kościół ormiański, który był jak na wapno spalony".

Sądzimy, że nie potrzeba więc na to wielkiego szczęścia, aby sufit przepalony nie wytrzymał próby nieuchronionych wstrząśnień wielkiej rekonstrukcyi.

Dziś jeszcze z fotografij, które mamy w archiwum, może każdy dokładnie poznać, jak bardzo ten mur był przepaleniem zniszczony.

Ale konsekwencye logiczne pozostawiamy Autorowi. Co do nas istotnie mieliśmy szczęście, i my i te biedne może ofiary ludzkie, któreby gruzy muru padającego wśród nabożeństwa pozbawiły życia. Tylko, że Autor bierze to szczęście w innem rozumieniu. My mamy szczęście, że się nam mur wali, kiedy chcemy i kiedy nam tego potrzeba. Tylko jeszcze wyokrąglimy powiedzenia Autora.

Mieliśmy i to szczęście, że rozporządzeniem ministeryalnem w rok przedtem nakazano nam ten mur zniszczyć ze względu na bezpieczeństwo, a nawet o dziw! mieliśmy i to szczęście, że zanim jeszcze Ministeryum się odezwało, zanim z muru tynk odbito, już nie gdzieindziej jak w Gronie Konserwatorów lwowskich radzono nad ewentualnością zastąpienia starego sufitu nowym.

Mieliśmy więc tyle szczęścia, że nawet to szczęście przyznane nam przez Autora, było istnym i niepotrzebnym luksusem. Bo gdybyśmy sami zawalili sufit, to spełnilibyśmy tylko dany nam nakaz i obowiązek, owszem zawalenie sufitu same było dla nas ostrzeżeniem, żeśmy sami ze siebie nie spełnili, co należało, tylko, że wśród mnogości szczęścia, zabrakło nam jednego: Nie mieliśmy szczęścia do krytyki.

Zarząd Katedry Ormiańskiej.

II.

Mimo specyalnego tonu powyższego sprostowania — nie jest ono tego rodzaju, aby mogło przekonać, że uwagi nasze o odnawianej obecnie katedrze ormiańskiej zasłużyły na tyle i tak mocne wyrażenia. O ile zaś polemika z zapatrywaniami autora artykułu, nie mającym pretensyi do nieomylności, może być zadaniem łatwem, o tyle ponad to podjęto sprostowanie bardzo niewdzięczną i beznadziejną polemikę z faktami historycznemi i świadectwem ludzi dawno nieżyjących.

Tak co do pierwszego punktu sprostowania ośmielamy się powątpiewać, czy znajdzie się jaka rada na świadectwo Felicyana Łobeskiego i ks. Jadoka Barącza, którzy widzieli wieczny mrok, panujący w katedrze i uczynili o nim wzmiankę, pierwszy w „Dodatku do Gazety lwowskiej" w. r. 1853 str. 12, drugi w książce swojej p. t.: „Rys dziejów ormiańskich".

Odnośnie do punktu drugiego, gdzie mowa o dziedzińcu katedry dziś a wczoraj, trzebaby zakwestyonować pewność oka Jana Matejki i Wojciecha Grabowskiego, którzy w rysunkach swoich przeds awili dziedziniec katedralny w nieco innej formie, aniżeli on jest obecnie.

Co do punktu trzeciego i czwartego (kształt wieży) sam text samego artykułu winien uspokoić sprostowanie o tyle, że „ostatnie restauracye" nie mogą się odnosić do dzisiejszej restauracyi, jeszcze niedokończonej.

Punkt piąty kwestyonujący istnienie polemiki między kierownikiem budowy a Gronem konserwatorów, wypowiada wojnę uznawanej powszechnie zasadzie „scripta manent". W tym wypadku zasada ta odnosi się do rocznika „Słowa polskiego z r. 1911" i „Sprawozdania Grona c. k. Konserwatorów Galicyi wschodniej Teka. Tom III. nr. 88 - 99", Lwów 1911 str. 14.

Kwestya stropu omówiona w punkcie 6. i 7. sprostowania, była przedmiotem dyskusyi na posiedzeniach Grona c. k. Konserwatorów w r. 1911, na których projekt Mehoffera uznano za najlepszy.

Co do ustępu z kroniki Benedyktynek ormiańskich, to jeszcze nie widzimy, dlaczego całe zdanie, przez sprostowanie miało by zmieniać rzecz, skoro toż samo stwierdza, że „Kościół katolicki to nie archeologiczny zabytek, ale żywy organizm, w którym celom wyższym musi być podporządkowane wszystko". O ile chodzi o zabytki kościelne, to autor i teraz jeszcze po sprostowaniu, nie może podzielić tego zapatrywania.

Zgadzając się ze sprostowaniem, że „szczęście" lub „nieszczęście" jest rzeczą zewnętrzną, nie zależną od polemiki, pozwolimy sobie odnośnie do nieszczęśliwego zwalenia sie sklepienia przedniej części katedry, acz nie proszeni, wprosić się do towarzystwa delegatów Komisyi centralnej pp. Deiningera i Dworaka i razem z nimi twierdzić (dzisiaj już po spełnionym fakcie na wiatr tylko), że „wspomniane sklepienie po stosownem umocnieniu stanowczo dałoby się utrzymać". *F. Jw.*

Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI. Wydawca: Spółka wydawnicza „SZTUKA".

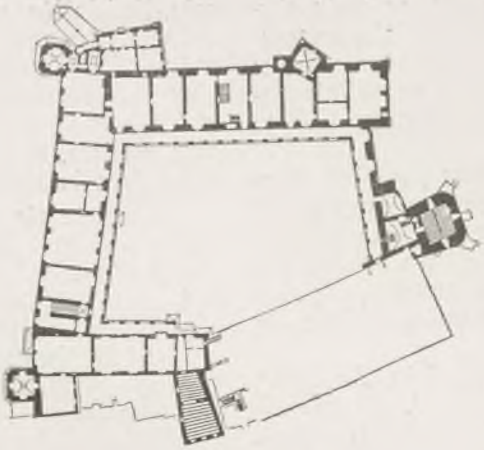
Drukiem Artura Goldmana we Lwowie.



JÓZEF CHEŁMOŃSKI

WYJAZD NA POLOWANIE

OB. MAL. W R. 1895. WŁASNOŚĆ GAL. NAR. M. LWOWA



ZAMEK NA WAWELU.

NA OKOŁO „POCHODU“.



I.

Kiedy Matejko ukończył „Skargę“, zaprosił swego starego profesora i dyrektora Stattlera. Stary twórca „Machabeuszów“ powiódł okiem po obrazie i zawołał: „Co tu butów, co tu spodni!“... Wnet wystawiono obraz na widok publiczny. Przyszedł i król krytyki krakowskiej — pan Siemieński. Znalazł dużo rzeczy ciekawych. Cóż kiedy „noga Skargi wygląda z pod sutanny, co odbiera wiele powagi wielkiemu kaznodziei“...

Pochód Szymanowskiego wystawiony w wiedeńskiej Secesyi, był wielkim tryumfem sztuki polskiej za granicą. Prasa i opinia, mając przed sobą dzieło sztuki śmiałej, w europejskiej twórczości ostatnich czasów niezwykłej koncepcyi, niepospolitych zalet artystycznych, duże, nietylko ogromem i liczbą niebywałą figur, ale bogactwem plastycznych zadań i rozwiązań, duchową wysokością artystycznej myśli, nie mówiąc o treści obcym obcej, stanęła zdumiona, olśniona, pod wrażeniem czegoś, co wyskoczyło o całe niebo z codziennej pospolitości, górującego talentem, oryginalnością.

Taki był głos prasy wiedeńskiej, wielko-niemieckiej, włoskiej, nie mówiąc o słowiańskiej, a przedewszystkiem czeskiej. „Pochód“ zjawił się nagle jak wspaniały jakiś egzotyczny kwiat na mizernej płonce młodej sztuki polskiej, i buchnął zdumiewającym przepychem form, prawie barw, nowością sposobów. Z krza polskiej rzeźby takiej płomiennej centofolii nikt się nie spodziewał.

Takie wrażenie zrobiło dzieło swą plastyczną treścią na obcych, którzy treści tematu tylko się dorozumiewali. Ale był jeden głos: „jeżeli to dzieło na nas obcych, robi takie wrażenie, to na Polaków, dodając do tego treść patryotyczną, musi działać jeszcze potężniej“. A to działanie świadczy, że to dzieło niezwykłe. Dodać trzeba, że wielu obcych, doskonale zrozumiało zresztą całą treść dzieła.

Dlaczego Szymanowski zaczął od Wiednia, to jego rzecz. Może życiowe doświadczenie mu mówiło stare: „nie jest człowiek beze czci, jedno w domu“. Były i zastrzeżenia, i krytyki, świadczące tem dobitniej, że to dzieło wytrzymuje krytykę.

Odbiegał tylko solowy głos pana Hansa Tietze w „Fremdenblacie“, organie, który jest czytany przez tego, który przywrócił Wawel Polsce i przyjął w nim rezydencyę królewską. Głos ten odmienny, robił jeszcze dlatego wrażenie, że się przywykło dosłuchiwać w nim echa poglądów wielkiego polskiego magnata, niepospolitego mecenasa i znawcy sztuki, o wybitnej samodzielności sądu w zdecydowanych formach i upartej konsekwencyi w dawaniu im wyrazu. Jeżeli sekretarz pana z Jaquingasse wypędza „Pochód“ z Wawelu, to „Pochód“ jest poważnie zagrożony...

Ale był to właściwie tylko szczegół walki o sposób restauracyi Wawelu. Główny atak artykułu był skierowany przeciw projektowi „rekonstrukcyi Zamku“, a widząc nazwisko architekty restauracyi Wawelu jako projektanta arkad, po których idzie „Pochód“ Szymanowskiego, obawiając się, by populamiejsza rzeźba nie ułatwiła przemycenia architektury, cisnął się całą fugą na rzeźbiarza. Wrócę do wywodów p. Tietzego. Jaką ma wartość ocena rzeźby Szymanowskiego, wystarczy przytoczyć że „Pochód“ to „towarzystwo wycieczkowe, które na terasie deszcz złapał i które chroni się, uciekając pospiesznie do altany“.

Ale starczyła suggestya. Nikt prawie w kraju ekspektoracyi p. Tietzego o *„diese Unkunst“* Szymanowskiego nie czytał, nie widział — ale poszła legenda: sekretarz hr. Lanckorońskiego potępił, to oczywiście potępił hr. Karol, to Burg czyta.... kto się szanuje, pokaże drzwi Szymanowskiemu...

Więc *rari nantes*, to były argumenty poważne, rzetelna troska o Wawel i jego dostojeństwo, argumenty nauki i prawdziwego znawstwa. Poszły hasła, zaczęła się licytacya w szacunku dla Wawelu, kapała po brodzie patryotów miłość dla naszego klejnotu, sumitacya przed jego świętością, no i oburzenie na intruza, co śmie się wdzierać na dziedziniec zamkowy.

Od szeregu miesięcy hula sobie polska „krytyka“ po dziele dużego mistrza. Krytykują go ci, co go widzieli, i ci, co go wcale nie widzieli. Tych nawet więcej. Pan Kunzek „Pochodu“ nie widział, ale z tego „co mówią opisy“, wnioskuje, że „Pochodu“ na Wawel puszczać nie wolno. Byłby to, woła niedoszły fizyk a twórca premiowanego „konfesyonału“, który ktoś nazwał „konfesyonałem hygienicznym“, że puścić Szymanowskiego na krużganki wawelskie, to byłby „miażdżący dokument dziejowy naszego kulturalno-artystycznego *niedorozwoju* (a co! fizyk w każdym calu! Przyp. Red.), wartości i oryentacyi wszystkich zamącenia“.

Drugi krytyk, lwowski, napisał nawet cztery fejletony, a chociaż w pierwszym pisze, że o „Pochodzie“ pisać nie mógł, bo go nie widział, więc tylko zestawi objektywnie sądy artystyczne, ale jakoś się stało, że na dodatni się nie natknął, zestawił najnieprzychylniejsze a zidentyfikował się z jedną krytyką warszawską *„niechybną i druzgocącą“*, przyczem oberwało się i Kołu Polskiemu w Wiedniu, które „z porywczością i nierozwagą zaiste mężów stanu niegodną“, stanęło po stronie Szymanowskiego.

Po za Wiedniem widziała tylko Warszawa. Ale lokalne, rodzinne, partyjne, dziennikarskie stosunki zrobiły, że jesteśmy świadkami t. zw. krytyk niepospolitego dzieła sztuki, które mogłyby odebrać wszelką nadzieję i wiarę, żebyśmy kiedykolwiek z „niedorozwoju“ kulturalnego wyrość mogli.

O przyszłość „Pochodu“ obawiałem się od początku.

Stara anegdota opowiada, że kiedy raz przyszedł Fryderyk Wielki ze skuteczną odsieczą jakiejś oblężonej fortecy, strofował komendanta, że nie wypalił z armat salwy na powitanie. „Miałem do tego sto powodów — bronił się komendant — najprzód nie było już prochu“... Fryderyk podobno zwolnił go od reszty argumentów.

Na „Pochód“ z cokołem potrzeba ośm kroć, milion, może z czubkiem. Gdzie indziej, to nie dużo. *Arc de triomphe* na Polach Elizejskich kosztował dziesięć milionów. Pomnik Wiktora Emanuela i odrodzonej Italii, który „podwójną przeszłością świetna“, *Roma terza* i wielkie nowożytne państwo postawiło — sobie, kosztuje kilkadziesiąt milionów. Ale myśmy biedni i potrzebujemy na dużo innych zadań.

Więc się bałem czy starczy. Wiedziałem o innych niebezpieczeństwach. Mówiłem Szymanowskiemu: posągu św. Stanisława na jednej platformie z posągiem Bolesława Śmiałego — wielu nie przebaczy. Ani Humanistów, to znaczy nowinkarzy, wolnomyślicieli, reformy — także. Ani tej trzeciej grupy Zygmunta i tych, co go wzięli w swe ręce.... Wiedziałem że przed tem, już przestrzeżono bardzo wysoko.

Do tego będzie się dorabiać inne „naukowe“ i „stylowe“ argumenta, przyjdzie t. z. nauka w usługi. Że przyjdą partyjne i osobiste względy, mówiło mi życie całe. Będzie się mówić „nie tak“, żeby nie powiedzieć „nie ty“. I zaczął się piętrzyć wał papieru na około Wawelu, od pół roku znęca się prasa, wiatr roznosi płachty zaczernione przez tych, co jedynie mają Ojczyznę w sercu, stoją na straży wielkości dziejowej, czują świętość miejsca, nie pozwolą na pohańbienie, a sztukę czują w każdym brzuszku palca.

Zaczęła się istna nagonka — nie krytyka. — „Huzia“ na niego! Zaczął się „żywiołowy ruch“ oczywiście „instynktu narodowego“, wybuch narodowego „pietyzmu“, sąd „sztuki i kultury“ oburzonych do żywego na partacze dzieło, — nie mówiąc o „miażdżącej“ reakcyi prawdziwej architektury, zasad monumentalności, wszelkiego poczucia stylu, nie mówiąc o historyi, która zawyła z bolu i oburzenia.

Głosy „środkowe“ w lot przelicytowano. Hr. Piniński oświadczył się stanowczo przeciw pomieszczeniu „Pochodu“ w krużgankach, ale powiedział: „zaliczam się do tych, którzy artystyczną wartość Pochodu bardzo wysoko cenią“, — „dla wielkiego talentu rzeźbiarskiego autora Pochodu mam nietylko uznanie, lecz szczery podziw“. I podpisał odezwę wzywającą społeczeństwo do urzeczywistnienia „Pochodu“, chociaż nie w dziedzińcu.

Już p. Szydłowski z „Czasu“ wyrzuca Pochód z „miejsca świętego“, zresztą oburza go, bo: *„kompozycya nie jest zbudowaną ze zrozumieniem potrzeby pewnych syntetycznych, architektonicznych linij i z poczuciem, że bryły bronzu mają swą kubiczną objętość“*.... „Zestawianie kamienia i bronzu *nie nadaje* całości estetycznego wyglądu“. Zresztą jak Stattler spostrzegł w „Skardze“ Matejki „za dużo butów“ — woła p. Tadeusz Szydłowski: „za dużo płaszczów!“

Słowem „wątła rzeźbiarska konstrukcya, nastrój i charakter niezbyt wysoki“, „brak ustosunkowania odpowiednich skróceń i wydłużeń“ (Szymanowski nic nie skraca i niczego nie wydłuża. Przyp. Red.), „zignorowanie podstawowych warunków twórczości na polu sztuki monumentalnej“, — do tego biedna treść, „słabe tylko usiłowanie w kierunku kreowania wielkich syntetycznych kształtów — symbolów“ — słowem „na takie zasadnicze zniekształcenie Wawelu“, — nie pozwala p. Szydłowski.

Po p. Tietzem, po hr. Pinińskim, po „Czasie“ i p. Szydłowskim był już Szymanowski „zgubiony“. Posypały się strzały w niego jak w Podbipiętę. „Obwarowany znakomicie szańcami ścisłej samodzielnej myśli“ — p. Stanisław Pieńkowski w „Głosie Warszawskim“, powiedział Szymanowskiemu, że traktuje Wawel „jak prywatną własność“ — że jego dzieło nie ma „ani stylu, ani wogóle nijakiej zasady ani linii architektonicznej“, — że jego rzeźba „pośród wielkiej ciszy architektonicznej Wawelu, będzie nieznośnym dyssonansem dla oka“.... — że to „pomysł technicznie nieartystyczny i nierzeźbiarski“ — że to „dzieło niearchitektoniczne, nierzeźbiarskie i niekompozycyjne“ — a treść, pomysł, według szablonu podręczników szkolnych „przy pomocy którego każdy go na poczekaniu skomponować może“....

Artykułu w oryginale nie widziałem, ale podaję dosłownie według tekstu p. W. K. ze „Słowa Polskiego“, organu tejże farby narodowej. P. W. K. nazwał grzmoty p. Opieńskiego „bronią niechybną, druzgocącą“.

Istotnie mocny ten krytyk warszawski użył nareszcie bomby tyle „miażdżącej“ co „pachnącej“: zarzucił Szymanowskiemu, że mu właściwie nie chodziło o Wawel i hołd dla przesławnej przeszłości, ale o „najszybsze wydobycie od narodu pieniędzy“....



Św. STANISŁAW.

Teraz już przerwały się wszelkie kordony smaku i delikatności. Rzucono się na Szymanowskiego, żeby go zlynchować.

Jak on śmiał? Kto mu pozwolił? — Czy go kto o to prosił? — Czy zamawiał, albo czy mu kto dał zaliczkę? Jedni lata nad jedną figurą dłubią, a ten partacz wali pięćdziesiąt figur! A do czego to podobne? Gdzie sens, zasada monumentalności? Kto to naraz obejmie? Gdzie trzeba stanąć żeby to naraz zobaczyć? Gdzie wzór? Żeby choć kanapy berlińskie! Ale to ani „symetryi“, ani środka, ani boków, ani piramidy prof. Antoniewicza, wszystko leci, hała drała — jak zbiegowisko Sokołów, gdy „rozkaz“ ustał, jak wycieczka Cooka? A gdzie Łokietek, Warneńczyk, Olbracht, Aleksander, Kazimierz Jagiellończyk? A co tu robi Bona, ta dyablica, i zaraz płaszcz, pazie, dziewki z fraucymeru, tyle bronzu! Albo ta Jadwiga? To — to — Jadwiga? ta dziewka z Bronowic w kraciastej chuście, — jak żeby nieuk, brutal nie był wiedział, kto ją rodzi, jak żeby nie miał tyle główek Axentowicza, — zamiast dać księżniczkę, gładką, foremną, ochędożną, co to zaraz znać że mówi po francusku, on robi Marynę od rzepy. — Niesłychane.

Albo — gdzie program! Kto to uchwalił? Gdzie była komisya, podkomisya, subkomitet ściślejszy, punkta, referenci, reprezentacya stronnictw, rzeczoznawcy, powagi naukowe, kooptacya, urząd budowlany, towarzystwo turystyczne, — komisya sanitarna... A konkurs gdzie? Takie rzeczy się rozpisuje, można termin prolongować, wezwać sztukę, artystów po imieniu, niech się ubiega cały świat artystyczny, Polska ma tyle talentów, — nagrody, pierwsza, druga, — projekty do zakupu, — to pobudzi szlachetną ambicyę, narodową twórczość, — ale nie jeden! Dla tego że się sam narzuca, pyszałek, impertynent, arogant...

A ta reklama? Ten Długosz, minister od nafty, ten Sienkiewicz (pisałby już książki dla dzieci), czterdziestu innych, nawet Rutowski od „osławionej“ Sztuki, to wszystko wali w taraban reklamy ostatniego amerykańskiego cyrku.

Słowem zrobili go nieukiem, żydem, kapitalistą, bezecnym humbugistą, malarzem, nieledwie — tenorem, — zbieraczem składek, nie mówiąc, że na punkcie historyi nie dorósł „Wieczorom pod Lipą“, a rzeźby niema w nim tyle, co w pięcie Lewandowskiego.

A pójdziesz!

Jeszcze jedno wezbranie „artystycznego poczucia“ a „narodowego oburzenia“ — a gotowiśmy usłyszeć:

„A to gałgan — ten — ten Szymanowski!“

II.

Ale zabrał głos i wielki polski historyk. Jeden z największych. Gdybym miał hierarchicznie szykować tych wielkich co żyją, tobym nie miał odwagi obok niego wyliczyć więcej jak dwa lub trzy nazwiska na jednej wysokości. Wyrosłem, jak tylu z mojej generacyi, na kulcie Korzona. Był dla nas objawieniem. Z konstrukcyi apriorystycznych, z dogmatyki filozoficzno-religijnej czy społeczno-partyjnej i jej „syntez“, z sentymentu oburzeń i romantyki wyczekującej archanielskiego miecza sądu czy zemsty, wywiódł nas realista czy analityk na twardy grunt z materyału nietkniętych dowodów, chociaż było ich pełno wokoło, na tej materyalistycznej podstawie zaczął dopiero stawiać budowę przyczyn upadku, zawodów, braku sił do ratunku, a cyfry co tłumaczyły przeszłość, buchały odrazu światłem na drogi jutra. Trzecia część wieku minęła i nie waham się powiedzieć: był czas — z wdzięczności i hołdu nie było by mię nic kosztowało pocałować autora „Dziejów wewnętrznych“ w kolano na rynku Warszawy...

Dziś chodzi tylko o „Pochód wawelski“. W walkę opinii, co się zamieniła w swar partyjno-familijno-koteryjno-dziennikarski w Warszawie, wmieszał się i prof. Korzon. Głos to duży, więc się rozległ daleko. Na samą wieść, że autor „Dziejów wewnętrznych“ przemówił i jak iskry telegramów doniosły, oświadczył się stanowczo przeciw, byłem przerażony.

Nadeszły słowa. Duże. „Zastrzeżenie praw przynależnych historyi“. „Z urzędu historyka, niżej podpisany — wzbrania „Pochodowi“ Szymanowskiego miejsca na podworcu zamkowym — Tadeusz Korzon“...

To cios. Ale są większe słowa.

„Trzeba zapobiegać bluźnierstwom i zbrodniom artystycznym“, woła prof. Korzon, który zresztą z dziwną logiką tym samym tchem sumituje się, że mówi tylko z urzędu historyka, a „o wartości artystycznej utworu p. Szymanowskiego żadnego zdania wypowiadać nie śmie“. A jednak śmiał — przed chwilą — nazwać go „bluźnierstwem i zbrodnią artystyczną“...

Ale to jeszcze nic...

„Narodzie polski! — woła — wiedz, to nie są twoi królowie, rycerze, kaznodzieje, uwielbiane niewiasty...“

To już nie słowo nauki. To agitacya!

Więc z całym respektem, słów kilkoro.

Prof. Korzon nie chce dopuścić przeróbek, „pomysłów nowoczesnych“ na tej relikwii historycznej, jaką jest

Wawel. Co prawda żeśmy nie słyszeli, żeby równie silnie protestował, gdy zrzucano zygmuntowskie dachy i las modrzewi i zaciągano całe Witkowice żelaziwa, z któregoby zbudował most kraciasty na Hudsonie, a gdyby go tyle było za Batorego, toby niem był przepędził wroga od prawej i lewej ściany za siódmą rzekę.

Także oburzenie na „falsyfikaty“ Warneńczyka i Jadwigi, co się dostały na Wawel, to rachunek z nieboszczykiem kardynałem, hrabią Lanckorońskim i rzeźbiarzem Madejskim, co się swoimi stearynowymi pomysłami podjął kuć gotyckie pomniki — ale nie może przecież obciążać mistrza Wacława.

Więc jakież zarzuty dotykają mistrza „Pochodu“?

Właściwie prof. Korzon wypędziłby wszystkie figury. Ale „krakowskim targiem“, gotówby jeszcze puścić św. Stanisława „dla szat biskupich“ („lubo pastorał znalazł się w prawej ręce“) — i Bolesława Śmiałego dla miecza okropnego, lubo raczej katowskiego“...

Najprzód dziwny ten „krakowski targ“ z artystą „niedbałym o historyę“, którego biskupa ratują w oczach historyka „szaty biskupie“, a Bolesława jeno „miecz katowski“.

Albo to „l u b o p a s t o r a ł ś w. S t a n i s ł a w a z n a l a z ł s i ę w p r a w e j r ę c e...“ Przypadek zrządza — właśnie wystawa starych obrazów hr. Mycielskiego w pałacu Spiskim, *clou* portret biskupa Tomickiego — idę ponownie, poraz trzeci — i oto: biskup Tomicki na portrecie i znakomitym obrazie H a n s a D ü r e r a, brata Albrechta, malowany właśnie w czasie budowy Wawelu trzyma pastorał — w p r a w e j r ę c e... Więc to chyba nie zbrodnia. Chwytam podręczniki, przeglądam galerye: widzę biskupów z kijem w prawej, to w lewej — stanowczo więcej w prawej. Wcześni mistrze — co tradycyi bliżsi i liturgicznym dyktatom — Carpaccio, Ghirlardaio, Tura, Perugino, Cima, dają pastorał swym świętym biskupom w prawą rękę. Ale może Rafael! Nie — cudny biskup w Madonnie Casa Ansidei (1506) ma w prawej, jeden papież w „Trójcy“ w San Severo, ma w prawej, biskup za cudną St. Cecylią w monachijskiej pinakotece ma w prawej, jednegom znalazł co ma w lewej. Gdyby szanowny profesor był się przypatrzył mnóstwu, secinie obrazów ze świętymi biskupami po bokach, byłoby mu wpadło, że najczęściej ci, co po prawej stoją, mają pastorał w prawej, czasem ci, co po lewej stoją, mają w lewej ręce, a raczej oparty o lewe ramię. Więc to może nie ewangelia. I byłby widział, że Borgognone wkłada swoim świętym ksieniom czy przeoryszom pastorały biskupiej władzy w prawą rączkę. A gdyby był sięgnął do naszych czasów, to mu wskażę na nowoczesne arcydzieło Flandrina, na którym jest coś dwanaście świętych biskupów i wszyscy bez wyjątku mają pastorały w prawej.

Wreszcie z życia. Żyję w stolicy o trzech arcybiskupach, mam w oczach przeliczne wrażenia i twierdzę, żem mnóstwo razy widział to w prawej, to w lewej kij pasterski. A jeden z nich idzie wzorem najwspanialszych postaci świętej i narodowej przeszłości; funduje kościoły i kaplice jak św. Strepa, a przemawia jak Złotousty, ma postać, według której by można konterfektować wszystkich świętych, a ten ma cudne ruchy i gesta, czy w prawej dzierzy znak pasterski, czy gdy go w lewą bierze, bo prawą wskazuje, czy błogosławi...

Więc ten „cios“ — Szymanowskiego nie kaleczy.

Ale gorzej. Przy Batorym idą piechotą dwaj „u s a r z e z e s k r z y d l i s k a m i“ — są to zapewnie „lotnicy przyszłości, latający bez aeroplanów“, bo usarzowi przypinano skrzydła, gdy siedział na koniu i umocowywano przy siodle. Tyle prof. Korzon.

To już zalatuje dziedziną „bliższą“ znakomitemu historykowi. Tylko że i ten zarzut jest — niehistoryczny. Przypomniał mi się obrazek z młodości, z czasów gdyśmy się uczyli ze „śpiewów“ historycznych. Pogrzeb hetmana Tarnowskiego w katedrze tarnowskiej: dymią kadzidła, jarzą się woskowe świece, migocą skrzydła husarzy. Doskonały znawca broni we Lwowie mówi mi: „były i skrzydła, które tylko do plec mocowano — i takich było więcej. Można oglądać w Podhorcach“.

A przedewszystkiem: w Lubelskiej zamkowej sali zaprzysięgają unię reprezentanci trzech narodów. Stoi h u s a r z, ks. Roman Sanguszko z cudnemi skrzydłami co sięgają prawie pułapu. Tak go namalował wielki m a l a r z - h i s t o r y k Matejko, do którego niejeden patentowany historyk mógł był chodzić uczyć się elementarza „rzeczy polskich“. A na drugim Matejce, Batorym, zaraz za Possewinem stoi znowu piechotą inny husarz, a nazywa się Stanisław Żółkiewski.

Więc zarzuty swoje mógłby p. Korzon zwrócić przeciw Matejce — który doskonale wiedział co należało *ad rem militarem*, a co *ad mascaras*, jak mówił król Stefan do Hlebowicza. I byłby jednaki skutek...

Ale najważniejsze. Szymanowski „nie czuł potrzeby rzeźbienia postaci historycznych pomników: Kazimierza Wielkiego, Jagiełły, Zygmuntów podług posągów, a Batorego, Bony, Barbary — podług portretów“. Więc oburzony prof. Korzon podnosi głos na Polskę całą i z głębi piersi ogromnego historyka woła:

„N a r o d z i e p o l s k i! — W i e d z, t o n i e s ą t w o i k r ó l o w i e, r y c e r z e, k a z n o d z i e j e, n i e w i a s t y... N i e p o z n a j ę n i k o g o...“

To straszne. To poprostu niesłychane.

A ja pokornie niżej podpisany poznałem wszystkich. A ja twierdzę, że w Galicyi sprowadź nauczyciela ludowego z Psiej Wólki pod Ciemną Gwiazdą, z tłumem mikrutów pół bosych, o lnianej czuprynie nad mazurskiem czołem, pacholęta i dziopy ledwie odrosłe od ziemi, od sześciu do dziesięciu lat, niech staną przed „Pochodem“ i rzucą habrowem okiem na tych kilkadziesiąt postaci — i pytaj po kolei czy chórem, a krzykną ci: a dyć to król Kazimierz, a to pogromca Grunwaldu, — a to juźcić nasza Jadwiga, a to Bona, to Barbara — a któżby był inny... lo Boga...

To, co tu popełnił prof. Korzon, to poprostu niesłychane. A czy czcigodny profesor nie słyszał nigdy, że wielki Matejko, który znał wszystkie pomniki przeszłości i wszystkie kamienie, pieczęcie i medale i wszystkie sam przerysował, — co otwierał groby i macał czaszki i rachował wszystkie piszczele, ba! z Kopernickim mierzył czaszki na milimetry i rachował zęby, że ten Matejko, co przeszłość wskrzesić potrafił jak może nikt na świecie po wszystkie dotąd czasy, że ten Matejko szukał do swoich królów, hetmanów, kaznodziei, do „uwielbianych niewiast“ narodu, modeli w żywem społeczeństwie, a jednak malował „prawdziwych“ Zygmuntów, Batorych, Skargów?

Ależ tą metodą prof. Korzona postępując, należałoby wyleźć na Maryacką Wieżę, wydąć pierś i przez cztery okna zagrzmieć na wszystkie polskie strony:

„Narodzie polski! wiedz — on cię okpił, ten Matejko, sromotnie... Ten szalbierz mówi ci razem ze swoim sekretarzem Gorzkowskim, że to Zygmunt Stary, ten w Hołdzie — a to ksiądz Smoczyński. Albo że to Zygmunt August, ten w Unii, co wisi w lwowskim gmachu Sejmowym — a to ks. Jerzy Lubomirski, zarozumiały panek! Albo ten Batory pod Pskowem! Wiesz jak daleko posunął się w kłamstwie ten fałszerz historyczny? to nie Batory — to Ormianin Agopsowicz! — Jeżeli tak

postąpił z królami, to cóż dopiero wyprawiał z hetmanami, biskupami, a już z kobietami. Myślisz może, że to ks. Ostrogski w Hołdzie, a to mały urzędnik magistratu, co miał dużą brodę, — a ten Mikołaj Radziwiłł w Unii — to pan Gajdzicz z asekuracyi, — krew się w żyłach ścina, ten hetman Mielecki — to rzeźnik Armółowicz... A ta pani na Tenczynie, kasztelanowa — to — to Stasia Serafińska od notara z Bochni. — “

Prof. Korzon, może nie wiedząc o tem, dał zdaje się wyraz partyjnym czy dziennikarskim czy osobistym kwasom, i odszedł za daleko od dziedziny historyi. A zrobił to z taką przesadą, a tak napastliwie, a tak bez cienia podstawy, a tak krzywdząco... A tam było takie pole pilnowania Zamku Warszawskiego, gdzieby przydało się pono „zapobiegać bluźnierstwom i zbrodniom artystycznym...“ rozmaitym.

Szymanowski i z tej opresyi wyjdzie cało. Kto zna historyę, to wie, że bywali wielcy historycy, którzy przed wielkimi malarzami — zdejmowali czapkę. Matejko miał więcej jasnowidzenia dziejowej przeszłości, jak tuzin patentowanych historyków razem. Szujski uchylał czapki przed odkrywcą „tajemnic przeszłości“ i przed „urojonemi postaciami“ z Floryańskiej...

Mistrz Szymanowski to także rzeźbiarz niecodzienny.

III.

Tak wyglądają zarzuty przeciw „Pochodowi“ Szymanowskiego. „Nauka“, dogmaty i wrzekome zasady, stek komunałów i frazesów niehistorycznych, urągających prawdzie, światu, sztuce całego świata i historyi sztuki polskiej mają służyć, żeby — nie dopuścić do stworzenia dużego dzieła sztuki, spełnienia czynu świadczącego o żywotności społeczeństwa.

Kilka słów o „naukowej wartości“ całej negacyjnej roboty.

Wawel wstaje z obalin. Improwizacya dziejowa i długa, rozumna, narodowa i polityczna praca społeczeństwa zrobiła, że odzyskanie Wawelu z hańby i poniewierki, stało się możliwe, że Wawel w polskich rękach, że wstaje z ruin, ma ożyć, stać się rezydencyą królewską, świątynią narodowych pamiątek. Są środki na to narodu i monarchy iście królewskie. W ręku społeczeństwa — jego jutro, — czy ma być jedynie wstrzymaną na dłużej od zatraty, wielką, wspaniałą, „czcigodną“ ale bezpowrotną „malowniczą“ ruiną, — czy — drugi ekstrem — ma „wrócić do dawnej świetności“, — czy też ma być szanownym, niesfałszowanym dokumentem historyi, — wielkim, nieporównanym pomnikiem prawdziwej twórczości XVI. w., a przecież ożyć krwią i duchem nowej, żywej, twórczej generacyi?

Historya podjętej restauracyi Wawelu, to historya wewnętrznych walk, sporów zasadniczych przeżytych już czy niewypróbowanych jeszcze systemów. A że chodzi o dzieło pierwszorzędne, na wskróś oryginalne, jedyne, unikat na grunt polski przeszczepionego, wczesnego renesansu Toskany, z czego wykwitło arcydzieło zdumiewające jednością stylową, niezwykłego niespożytego piękna, malownicze, — że to stolica państwa co było wielkie, że zamek Wawelu stawał się właśnie cudną rezydencyą, gdy w nim miano obchodzić weselne gody Jagiellona z Habsburdżanką, — że cesarz Austryi dodaje z własnej szkatuły na restauracyę, to problemat przedarł się już w Europę, i świat kulturalny śledzi co my zrobimy z Wawelem.

Zadanie olbrzymie. Świat zrobił straszne doświadczenia z restauracyą najświetniejszych siedzib — z głupoty były błędy jedne, z najlepszej woli, pietyzmu, kultu przeszłości i — i miłości — drugie. Niewiedzieć które więcej zniszczyły. Doświadczenie uczy, że z miłości, wydając miliony, można z całym pietyzmem utrzymując charakter historyczny pomnika, odtwarzając i rekonstruując z ostatniem słowem wierności ruinę, stworzyć gmach mający pozory „dawnej świetności“, — a to będzie ostatnia ruina i bezpowrotna zatrata wszystkich historycznych i artystycznych wartości!

Więc lęk bierze, by się nie stało, co się stało z tylu restauracyami Violleta we Francyi, z „Friedrichsbau“ Heidelbergskiego zamku. Lęk bierze, żeby restauracya nie stała się nową próbą wedle formuły „historyzujących rekonstrukcyi stylowych“, takich wiernych, takich „stylowych“, takich uczonych, z taką troską o „świętą przeszłość“, — a tak bezpowrotnie zatracających pomniki!

Tu chodzi o restauracyę puścizny Zygmuntowskiej, jak ją zostawiły pożogi i pohańbienia, zamku, dziedzińca, — dzieła Lorich, Bereccich, sprofanowanego poniewierką, ale żywego jeszcze, — autentycznego pomnika i arcydzieła XVI. w., — skarbu Polski, ale klejnotu światowej sztuki.

Ale dziedziniec zamkowy Wawelu, zbudowany, względnie ozdobiony przesławnymi krużgankami, z dwóch stron zupełnie, z prawie skończoną w tymże stylu identyczną trzecią, a doprowadzoną do połowy taką samą czwartą, — nie został wykończony. Została w gmachu luka, zastawiona w poprzek, jako piąta połać, starą szatrą, ruderą bez stylu, w której były kuchnie królewskie i stajnie, przebudowaną później, zamienioną w austryacki szpital wojskowy. Szatro smutne, zamykające jednak cztery artystyczne ściany. Poniewierka, brud i ruina dostroiły cały dziedziniec do jednego tonu, szarzyzna ruiny „stonowała“ wszystko razem. Oko przywykło do całości „dziedzińca“.

Ale przychodzi odrodzenie. Za parę lat wstanie z martwych Zygmuntowska siedziba, z łazarzowego grobu wieków, wyłuskana z późniejszych przekształceń, cudnemi liniami, stosunkami, pomysłu wielkich Włochów wspaniała, śmiałością zużytkowania motywu polskiego podcienia trzymającego okap modrzewiowym słupem, przetopionego w niebywały pomysł lotnych toskańskich kolumienek, o nieznanej smukłości i wysokości — nowa, i na świecie jedyna. Rozsypujące się części zastąpi nowy kamień, (może za dużo) — z zamczyska rzucono dach co przetrwał wieki, nieporównanego uroku, omszały, tu i ówdzie zgarbiony, zmarszczony starością — i stanie nowy, na włos od pionu i linii nieodbiegający, żelazny, nowy dach. Nie tu miejsce labidzić dziś czy komisya co tyle lat radzi, rządzi absolutnie, plany bada, przewraca, poprawia, nie popełniła — błędu (nie jednemu ciśnie się wyraz ostrzejszy), czy potępiając „fałszerstwa“ „historyzujących rekonstrukcyi“, nie popełniono tu jednego *in optima forma....*

Wawel z martwych wstanie. Nie w krasie szesnastego wieku, — nie przywrócony „do dawnej świetności“ rezydencyi i tronu co królował od morza do morza, co przyjmował pruskie hołdy, — ale uratowany, odmłodzony, jaśniejący, żywy....

I wtedy musi bić w oczy, że zamek nieskończony, że w jednej ścianie, — piątej, (nie czwartej, jak piszą wszyscy) stoi szatro brudne, banalne, ruina także, tylko że nie dostojna, — była kuchnia, była stajnia, były szpital, szpetny kąt Wawelu.

Więc dziś już, wczoraj jeszcze, zaczęła się kwestya jak to rozwiązać. Czują to dawno wszyscy. Nauka i — instynkt.

„Orzeszek istotnie trudny do zgryzienia“, — oświadcza p. Kunzek. Mnie się zdawało — że to duży orzech i to — włoski. Tylko że go nie rozgniecie „dziadkiem“ labidzącym w stylu p. Kunzeka.

Stare zamki, słynne jednolitością planu, stylu, — budowały się przez wieki. Watykan, Pałac Dożów, Louvre z Tuileryami, Burg wiedeński klasycznemi świadkami. Na Pałac Dożów, robiący wrażenie klejnotu z jednego odlewu, składało się dwieście lat.

Otóż nie może ulegać wątpliwości, że znakomity Italus, którego Zygmunt sprowadził z Toskany, musiał zrobić plan zabudowania całego czworoboku w jednym stylu, budując część od fundamentów, przebudowując gotyckie zamczysko, dobudowując, klamrując krużganki do budowli istniejących. I nie może ulegać wątpliwości, że gdyby Francesco Lori nie był przedwcześnie porwany morbo gallico w r. 1517, a następca jego Berecci, który dosłownie dalej budował w stylu poprzednika nie był zginął od sztyletu Włocha w r. 1537, gdyby nie pożar z r. 1536, który zniszczył część dziedzińca o rozpiętości kilkunastu kolumn, które identycznie odbudowano, — gdyby Zygmunt August nie był się pzerzucił w inną stronę Polski i w inne zadania, byłby cały dziedziniec Wawelu zbudowany w stylu tych czterech niecałych ścian, które się dochowały. Wykonywał włoski pomysł Francesca Loria, zarówno Benedykt z Sandomierza, jak Castiglione.

Więc kto włoskiego ducha renesansu zna, ten musi twierdzić, że gdyby Zamek był wybudowany do końca, to byłyby padły utylitarne budynki, ukończonoby na ich miejscu rozpoczęte skrzydło od katedry i wejścia w prostej linii, przedłużonoby skrzydło od Dorotki i Lubranki, i byłby stanął zwarty, zamknięty, skończony czworobok dziedzińca, choć nie prostokąt, w jednym stylu od końca do końca, cudowne *cortile* toskańskie, jedna z najświetniejszych *piazza d'armi* na świecie.

Tę lukę byłby zapełnił Francuz Henryk, co się wychował w renesansie Louvru, gdyby był został w Polsce. Te lukę byłby wypełnił tak samo Zygmunt III., gdyby życie Polski nie było przeniosło punktu ciężkości do Warszawy. Tak i jedynie tak byłby rozwiązał problemat Wawelu Leszczyński, któremu Nancy postawiło pomnik jeszcze w połowie zeszłego wieku nie tylko jako *„bienfaiteur“* Lotaryngii, ale jako twórcy jego stolicy, genialnemu „budowniczemu miasta“, co stworzył cuda *forum* Nancy, jego place skończone, zdumiewające jednością stylu, klasyczne skończeniem w najostateczniejsze szczegóły dekoracyi, żelaznych bram czy ogrodowych pawilonów. Tak i jedynie tak byłby rozwiązał problemat jeden czy drugi Sas, wychowany w czworobokach drezdeńskiego zamku, czy w symetryi i geometryi Zwingera.

Więc z chwilą jak staje kwestya Wawelu, to nie może ulegać wątpliwości — że gdyby ją kto chciał, a mógł rozwiązać w duchu jego twórców, to by — dokonał starego planu. Pytanie jak długo trwa obligacya jednolitości stylu, gdy budowę przerwą przemożne wypadki, — jest otwartą. Cesarz austryacki wybudował w naszych czasach, w naszych oczach całe skrzydło Burgu i jego wjazd do miasta — według planów, jak je zostawił przed półtora wiekami — Fischer von Erlach.

I jeszcze jedno. Nie może ulegać wątpliwości, że na Wawelu nie zachodził wypadek jak z dziedzińcem wiedeńskiego Burgu, którego cztery ściany zabudowały cztery generacye w ich czterech stylach, które się sharmonizowały jednością miejsca i patyną czasów. Ani ten drugi z placem św. Marka, którego trzy ściany zostawiła przeszłość, a czwartą dobudował — najmniej szczęśliwie — Napoleon.

Wawel miał być czworobokiem, który został faktycznie do połowy XVI. w. zbudowany i wykończony w jednym stylu, są cztery ściany identycznego stylu, tylko że dwie z nich nieskończone. Jeżeli więc nie może ulegać wątpliwości, że takim go chciał mieć włoski twórca, i jego król, — jeżeli prawdą jest, że po pożarze, takim go odbudowują, jeżeli dedukcya ze wszystkich danych mówi, że takim byłby go dobudował Valois i Batory, równie o wielkiej romańskiej kulturze, i pewnie król Jan co buduje Żółkiewskie kolumny i włoszczyznę *villa nuova*, mimo baroku epoki, czy Sas z Zwingeru rokokowego, — to pytanie stoi czy — gdyby kto miał wykończyć budowę, powinien „skończyć dzieło“, jak zostało zaczęte czy — — przerwać jego logikę i stworzyć coś nowego. Przecież nie może ulegać wątpliwości, że gdyby był w pięćdziesiąt lat dokończył go w jednolitym stylu Valois czy Batory, czy w sto pięćdziesiąt król Jan, czy w dwieście Sas czy Leszczyński, — i gdyby był skończył — to byśmy mu byli wdzięczni, i nikt by nie śmiał krytykować....

Ale — co wolno królom, tego nie wolno nam biedakom. Powiadają żywi. Zresztą zadługi wieków przedział. Od wczesnego renesansu Toskany — po bezstylowość naszego czasu czy secesyę. Nie — czworoboku FranceskaLori i Berecciego nie zabudujemy po ich myśli. Zdaje się, że zostanie — twór nie myśli i celu, ale nieszczęścia i przypadku — pięciokąt. Lukę wawelskiego dziedzińca, zapełnioną czy zastawioną dziś starą budą kuchenną i stajenną czy szpitalną — trzeba inaczej zapełnić.

Otóż wszystkie słowa o świętości Wawelu naciągnięte i zastosowane i do brzydkiego szatra, są prostym frazesem. Są niesmaczne i są głupie. Pietyzm fałszywy jest ckliwy, jest pozą, albo pochodzi z ubóstwa myśli. Luka musi być wypełnioną, jeżeli żywe społeczeństwo, któremu dano dokończyć dzieło przeszłości, nie ma stanąć w połowie drogi. Z braku żywotności, czy braku wiary w swoją żywotność, co nie wie, co zrobić z darowanego sobie życia.

Z restauracyą Zamku buchnie cała dyskrepancya między arcydziełem a budą, ślepe mury urwanych skrzydeł będą wołać o zapełnienie, zrestaurowane części nie zniosą sąsiedztwa szatry — odtynkowane szatro zamieni się w straszydło.

Więc?... Więc od szeregu lat pragnie duch polski w poecie, w artyście, w obywatelu, żeby żywa generacya, której w ręce oddano puścizne królów, wypełniła próżnię — swoim czynem. Pod świadectwem ,,niedorozwoju“, pod wstydem charłactwa i karlej nędzoty pogrobowców.

Więc suszą się mózgi — wielki poeta i malarz miał swoje wizye grecko-polskie, — szuka wyjścia młoda architektura, coby chciała złożyć świadectwo swej zdolności do życia, — zamknął się duży artysta, malarz i rzeźbiarz w jednej osobie i chciał także rozwiązać po swojemu...

Tak się rodził nieśmiało pomysł,[1] żeby zostawić „uratowaną“ ruinę jej losowi.

Albo ten drugi, żeby zapełnić królewskie komnaty, których nigdy nie rozjaśni — lamusem pamiątek. A dla monarchy zbudować w luce dziedzińcowej nowy gmach, rezydencyę XX. wieku.

Tak się urodziły propileje i wejście do Akropolidy wawelskiej poety.

Tak się urodził — ,,Pochód“ Szymanowskiego.

IV.

Kto wie, czy pomysł Szymanowskiego, bez względu na to kto by go wykonał, nie jest najszczęśliwszy. Gdy nie można wykończyć Wawelu architektonicznie nie tylko „w stylu" ale i identycznie z resztą budowy dziedzińca i jego krużganków, zostałaby konieczna budowa zamykającej piątej ściany w innym stylu, co przedstawia moc niebezpieczeństw, — czego najlepszym dowodem przez wszystkich użyty wyraz o „dostrojeniu" tej budowy do autentycznego zamku. Pojęcie i sąd czy nowa budowa „dostrojona" są arcysubjektywne — co to ma być za styl? Czy znowu archaizujący, przeszły, styl z czasów od Zygmuntów po dzisiejszą dobę? To dlaczego nie cofnąć się do Zygmunta? Więc Barok? Rococo? Style Ludwików? Czy styl Łazienek może? Czy może odrazu współczesny — więc Drobnerion, Czynciel czy przybudówki krakowskiego ratusza?

Więc czy nie lepiej zerwać z architekturą i dać jej tylko tyle, ile potrzeba na wyfasadowanie, obramienie okaleczałych skrzydeł niewykończonych, — a otwór zostawić na plac Wawelu. Bo nie wolno zapominać, że zamek czworoboczny Wawelu niemiał zewnętrznej fasady na plac Wawelu na górze zamkowej. Za kuchniami i stajniami widocznie ciągnął się folwark zamkowy, przestrzeń zapełniona lamusami, stajniami, podjazdami, szopami. Wszak to był wielki zamek królewski, zaludniony tłumami dygnitarzy, urzędników państwowych i królewskiej komory, służby, gwardye, poczty wojskowe, mnóstwo koni, ludzi. To potrzebowało dachu, magazynów, podcieni. Austryacy z parterowych budowli, które zastali, porobili swoje koszary i szpitale, które odwrócili tyłem od placu.

Otóż prosi się, żeby rozwiązując sprawę zamkowego dziedzińca, stworzyć fasadę zewnętrzną zamku na plac Wawelski, który powinien być oczyszczony z bud i ruder zupełnie bezwartnych i zamieniony, o ile się da, w geometryczny, włoski ogród, podszyty parkiem. Założony wcześnie, stałby się najcudniejszym parkiem Krakowa już dla drugiej, trzeciej generacyi.

Otóż nasuwa się, żeby piątą ścianę dziedzińca zamknąć budową półotwartą, parterową tylko — szeregiem arkad, za którymi będzie piąta ściana zielona, lipy i masywy strzyżone włoskiego ogrodu: na to by się zgodził i Lora i Berecci i Castiglione, i zgodziłaby się królowa Bona, mając swoje *Boschi* i zielone ściany grabu, czy świerka czy tuji, coby jej przypominało laury i bukszpany, i rabaty swoje dalej z *włoszczyzną*, sałatą i ziołami.

Na temby nie stracił nic zamek, gdyby już z zewnątrz przeglądały cuda krużganków, przeciwnie: budził by już z oddali, od katedry, od placu wawelskiego ciekawość i pragnienie dostania się do cudów środka.

Zarzuty np. pana Kunzeka, że styl krużganków nie znosi „ażurowych arkad zamykających renesansy dziedzińca" i twierdzenie, że on wymaga „zupełnego zamknięcia", — jest chybiony, niezgodny z faktami: możemy kilkadziesiąt budowli włoskich tego czasu i stylu wyliczyć, w których jedna strona czworobocznego *cortile* czy *inchiostro* zamku, pałacu, klasztoru czy willi, jest ażurowa, arkadowa i otwiera widok do wewnątrz.

Więc przyjęcie pomysłu takiego zamknięcia Jagiellońskiego dziedzińca nie sprzeciwia się na jotę włoskiemu duchowi, ani kanonom renesansu.

Chodziło o szczegółowe rozwiązanie. Nie waham się na chwilę wypowiedzieć, że szkicowane dorywczo, z okazyi projektu rzeźbiarskiego Szymanowskiego, arkady parterowe, jakie widziałem w Secesyi wiedeńskiej, nie mogą zadowolić, i z pewnością nie zadawalają samego twórcy p. Hendla. Z tego jednak tylko wynika, że pomysł sam w sobie doskonały, musi być przemyślany głębiej, architektoniczne przejście od skrzydeł niedokończonych musi być dostrojone i nowa budowa związana ze starą pomnikową budową. W Wiedniu był szkic i oczekiwać należy wypracowanego planu.

A teraz przychodzi duży rzeźbiarz, o wielkiem poczuciu malowniczości, poeta, o fantazyi plastycznej niepospolitej, o wielkiej narodowej kulturze, — zdolny wielkich natchnień, wielkich myśli, a mistrz duży rzeźbiarskiej sztuki i wpada na „artystyczną ideę".

„Na tej galeryi zjawi się „Wawelski pochód", kolosalny korowód historycznych postaci, trzydzieści dwa metry długi, który opowiadać będzie o wielkości czasów przeminiętych. Niby duchy historyi, wyszłe z grobów katedry na jaw, posuwać się będą wszystkie te postacie przeszłości Polski w kolosalnym pochodzie na galeryi, — korowód wieczny, krążyć będzie na około zamku, zaczarowany w swej poezyi przeszłości, niemy a wymowny.

„Króle i hetmany, lud i uczeni, wszystko czem się życie przeszłości znaczyło, przesuwać się będzie przed oczyma widza nie jak realny świat, nie jako pięknie i sztucznie wykonana plastyka, ale jak wielkie bronzowe cienie przeszłości, jak wizya kolosalna silnego odrębnego narodu, wielkiego państwa, co swą energię życiową objawiało w niespoczywającej działalności.

„Jak prastary pergamin roztacza się korowód postaci wyszłych z wawelskich podziemi. Ci co na ziemi zjawili się najdawniej, zaczynają pochód, ci co przyszli później, kończą korowód.

„Więc naprzód grupa, co przedstawia elementarną siłę, co się objawiła w pierwszych i najsilniejszych prądach polskiego życia. Oto Bolesław Śmiały, pierwszy królewski mieszkaniec zamku, szlachetny i silny, ale w swej namiętności nie pohamowany przeciwnik biskupa Stanisława, za którym w swej pierwotnej sile i głębokiej wierze lud się ciśnie. Oto Kazimierz Wielki, pierwszy organizator państwa.

„To znowu urocza i piękna królowa Jadwiga, co wyrzekła się swej silnej miłości do rakuzkiego arcyksiążęcia, by zawrzeć śluby z Jagiełłą i zapewnić krajowi potęgę i wielkość.

„Druga grupa, to ucieleśnienie peryodu odrodzenia: Humaniści w żywej rozmowie, dumna włoska Bona Sforza, jej małżonek, król Zygmunt I., ten co właściwie zbudował zamek renesansowy, otoczony pierwszymi w państwie, — nareszcie królewska idylla Zymunta Augusta i Barbary, — wszystko wśród bujnego, niepohamowanego, wesołego życia Odrodzenia.

„Potem idzie król Batory, który zgotował państwu polskiemu krótki ale sławy pelen peryod świetności,— idzie ze swym kanclerzem Zamojskim, za nimi słynne skrzydlate rycerstwo. Wreszcie — grupa ostatnia — ale na galeryi pierwsza, — smutna grupa króla Zygmunta III., Szweda, co był ostatnim stałym mieszkańcem zamku i który, przenosząc się do Warszawy, zakończył epokę świetności Wawelu i państwa.

„Przodem korowodu idzie symboliczna figura: fatum zasłonięte.

Wacław Szymanowski".

Pomysł był nowy, własny, oryginalny, genialny, — z historyi sztuki polskiej już nie do wymazania, — ogromny, podjęty z niebywałą dzielnością. Mistrz się zamyka na kilka lat, z fanatyzmem przekonania bierze się do urzeczywistnienia, studyuje, szkicuje, tworzy, — zrywa prawie towarzyskie stosunki, pędzi reporterów, nie przygotowuje wcale opinii, nie znosi interwiewów, — z zakasanemi rękawami pracuje miesiące, lata, — seciny tworzy kształtów, z których spora część wraca do kadzi z gliną, sam ze swą marą, ze swą chimerą wielkiej spiżowej wizyi Polski, co przez Wawel się przesunęła, — i dopiero gdy wizya stała się ciałem — występuje z gotowem dziełem.

Jak go „społeczeństwo polskie“ przyjęło — widzieliśmy. Tylko, że to nie „społeczeństwo polskie“. Przyjęła go krytyka w jej głównych przedstawicielach, przedewszystkiem jak niebezpieczeństwo, jak cios, jak grom, dla starego zamku.

W tem mógł być lęk szlachetny o dobro narodowe i dobra wola w motywach.

Niektórzy zobaczyli niebezpieczeństwo dla wspaniałego historycznego pomnika, dla jego majestatu, jego dostojeństwa — dla nastroju przedewszystkiem, nastroju ciszy, smutku, melancholii, który otaczał królewski dziedziniec, z którego odeszli królowie do grobów, których państwo poszło w rozsypkę, dziedzictwo zmarniało, zamczysko opustoszało, ale w swej nędzy, świadczy o swej królewskiej przeszłości w każdym kamieniu, w swej ruinie o swem dostojeństwie.

I ani się spostrzegli, że zrywając się do opozycyi przeciw pomysłowi architektonicznego zamknięcia piątej ściany dziedzińca parterowego arkadami budowy (mniejsza czy będzie miała trzy, pięć, czy więcej arkad ażurowych), którą chciał Szymanowski swój „Pochód“ poprowadzić, chwytając za broń wrzekomej nauki, historyi sztuki, kanonów stylu, cyrkla i linii — kruszą kopie nie o zasady, nie o istotne kanony piękna wszech wieków, ale — o urok, o poezyę, o *Stimmung* ruiny. Zdawało im się, że ratują zagrożoną architekturę Lorich i Bereccich, która jest z kamienia, a oni walczyli o poezyę ruiny, o urok melancholii, o powój poezyi co oplótł zwietrzałe kamienie, w których „dusza przeszłości udręczona drzemie“, — zaklęta, święta...

Przebóg! Nie budź jej, chociaż byś był niewiedzieć jak dużym artystą:

pero — non mi desta,
deh! parla basso...

To są motywa szlachetnej natury, które niezawodnie były u kilku krytyków i dla których mamy szacunek.

Tylko, że dla tych motywów, nie wolno było ciskać się na dzieło dużego artysty, który przyniósł płód wielkiej duszy, ogromnego natchnienia, wielkiego oddechu, kolosalnych zamierzeń, niepospolitego wykonania. I dawać hasło drugim, którzy skrupułów pierwszych nie mieli, nie czuli wcale, którzy dostali tylko w ręce śmiałka, co chciał pięćdziesiąt figur zrobić, czem by przynajmniej dwudziestu pięciu obdzielił — i wydawać polskiego niepospolitego artysty na łup koteryom, klikom, organizacyi partyjnej, chlebowej i brutalnej konkurencyi, zawiściom osobistym...

Więc jeszcze wracam do pierwszych.

Duchowy przywódca „krakowskiego Miesięcznika“ zląkł się szczerze o wpływ jaki by wywarł „Pochód“ na Wawelski dziedziniec, o harmonię krużgankowych kolumnad, o cichy, uroczy rytm kamienny, w którym rapsod świętej przeszłości zaklęty. „Bogactwem zgrupowania, różnolitością sylwet, żywością ruchu, żywiołową siłą zniewolenia uwagi i oka, pochód musi zagłuszyć całość, będzie dysharmonijnym akordem, wobec którego, spokojna w swej renesansowej rytmice architektura została by zepchniętą w głąb“. Pisał dr. Kunzek.

„Pochód“ swoim tłumem figur „niszczy nastrój ciszy, spokoju i powagi... niweczy właściwy urok dziedzińca“. Pisał dr. Szydłowski. Dla innych — Szymanowski niema ani ugrupowania, ani różnolitości sylwet, jest monotonny i nudny.

Więc o nastrój chodzi!

Otóż tu jest olbrzymia iluzya.

Najpierw z restauracyą Wawelu, jakąkolwiek ona będzie, musi się skończyć nastrój, jaki wywołuje ruina, pustkowie, opuszczenie, powój, mchem i pleśnią zielone mury, szary ton ruiny, — zielska i trawy w dziedzińcach. Kto chciał zachować nastrój smętku, kto się lubował w melancholii ruin, w Meterlingiadach potrzebujacych ciszy, księżyca — „otęczy na szarych wodach“, ten powinien był krzyknąć *veto* przeciw pierwszym uderzeniom młota, co przyszedł odbić pleśń wieków,

Temu błąkać się po Tęczynach, Odrzykoniach, po cmentarzach. To jest romantyk ruin. Anglia ma takich mnóstwo. Płaci się za „piękną ruinę“ stokroć więcej, jak za żywy gmach, parę okien gotyckich jakiejś *Abbey* w gruzach, warte miliony. Wszystkie pensyonarki śpiewają szkocką pieśń o Melrose-Abbey, którą poeta każe zwiedzać do księżyca i „sam jeden“ — i znane jest, że tych melancholików, szukających czaru ruiny do księżyca, spożytego w samotności, jest tyle, że się tam co dzień, w pełnię, spotykają cookistów całe tłumy...

Ale naród, który sobie Wawel wypracował, który daje miliony na jego restauracyę, nie kierował się sentymentem starej panny, sennego melancholika obnoszącego swoje jałowe wzdychania, swą nudę, który z samego kultu przeszłości stracił poczucie życia, staje się bezpłodnym — choć ciągle mówi „nakryję się popiołami, popioły mię zapłodnią, z popiołów będzie mściciel...“

Na romantykę popiołów czas przeszedł — i Bogu dzięki. Odzyskanie Wawelu i jego restauracyę wywołało poczucie odradzającej się mocy, nagromadzonej siły, pragnienia życia. Naród chciał by ruina zmartwych powstała, by ożyła, chciał nawet, stanowczo za dużo, by „wróciła do dawnej świetności“.

Więc musi być koniec z fałszywym, ckliwym, bezpłodnym sentymentalizmem.

To wcale nie znaczy — koniec poezyi cudnego zamku Jagiellonów, to nie znaczy wypędzenie czaru z królewskiego dziedzińca, z koronkowych krużganków włoskiego renesansu.

One były przywykłe do życia, co kipiało w dobie wawelskiej świetności, tu biło serce wielkiego narodu w dobie największej potęgi mocarstwowego bytu. W tych murach, na tym dziedzińcu, wśród tych krużganków roztaczał się majestat tronu, dworu, tętniał zgiełk centrum państwowej maszyny, skąd szły rozkazy na ziem krańce, tu się zbiegały wszystkie arterye wielkiego państwa. Wśród tych smukłych kolumien niebywałego lotu, cieńkich jak włoskie szparagi, bujało życie dworskie renesansu. Buchało od kolorów.

A ci pogrobowcy mówią, że temu zmartwychwstałemu królewskiemu dziedzińcowi zaszkodzi przesuwający się spiżowy korowód!...

Czyż niepotrafisz sobie odtworzyć życia co tu biło? Czyż nie wiesz, co tu były za turnieje, w dziedzińcu stały pogotowia wojenne, stąd wychodziły poselstwa co olśniewały Rzym czy Stambuł. Czyż nie słyszałeś o przesławnych zjazdach monarszych, bo bywało, tu się robiła historya

sporej części świata. Czyś nie słyszał o tem monarszem weselisku, na które po Jagiellonkę przybył cesarski oblubieniec, król Węgier i król Cypru, król Danii, książęta Bawaryi, Mazowsza, dwóch książąt śląskich i medyolańscy Sforzowie...

I ty się boisz, żeby bronzowe postacie duchów korowodu — które w lot pokryje patyna klimatu, co przystanie na olbrzymich arkadach dziedzińca, nie przegłuszyły głuszy krużganków.

Ale bez koronacyi i zjazdów, musiało tu pulsować niepohamowane życie codzienne w tym dziedzińcu. Na krużganki wychodziło mnóstwo drzwi, po nich krążył nieustający ruch, wiemy, że odbywały się przechadzki królewskie, tu się toczyły rozmowy z posłami obcych mocarstw, nawet znane sceny małżeńskie starego króla, tu z ganków musiały nieraz padać na dół rozkazy do przybocznych pocztów zbrojnych czy służby, — tu się musiały toczyć rozmowy głośne z balkonów z tymi, co w dziedzińcu, tu grały muzyki i waliły tarabany.

A tu przychodzi pogrobowiec i boi się, żeby mu Szymanowski nie zabrał uroku ciszy.

Jak oni krzywdzą potęgę Wawelu.

To stosunek do przeszłości. Ależ z chwilą restauracyi Wawelu, z chwilą, gdy on się stanie znowu rezydencyą królewską, gdy się otworzą w części jego komnaty na zbiory historyczne, gdy tu się przeniesie pierwsze i główne Muzeum narodowe z jego skarbami, co mają służyć pedagogii narodowej i kulturze społeczeństwa, — gdy znikną rumowiska, nieużyte kamienie, gdy pokryją bruki czy posadzki dziedzińce, po których słychać będzie tupot i gwar tłumów turystów, młodzieży płynącej do odrodzonej rezydencyi Jagiellonów, to także skończyła się doba małego sentymentalizmu i westchnień.

Tak postawiona kwestya, stawia na plan drugi kto by miał wykonać bronzową dekoracyę arkad — czyby Polska miała do dyspozycyi dłuto Michała Anioła, Berniniego, Rude'a czy Rodina.

Jeszcze słowo: gdyby poważne badanie estetyczne, ale nie gołosłowne twierdzenie pierwszego lepszego, powiedziało, że Szymanowski w swem poczuciu artystycznym przeholował miarę wysokości projektowanych bronzowych figur, — to nie jest to kwestya zasadnicza, to tylko kwestya centimetrów.

V.

Do najsmutniejszych zarzutów przeciw stawianiu czegokolwiek współczesnego na Wawelu, to ten pochodzący z niewiary w zdolność, w siłę, w moc polskiej sztuki. Myśl przepiękna, poetyczna! Wzdycha fejletonista Czasu, „zamiar godny Michała Anioła. W wielkiej epoce sztuki możliwy do pomyślenia, lecz w naszych czasach o tak wybitnym braku uzdolnienia do większych monumentalnych przedsięwzięć“. — To „zbyt dumne“, powiada p. Szydłowski. „Daru wypowiadania się w sztuce monumentalnej, posiadają nasze czasy bardzo nie wiele... Zresztą dzieło o tak gigantycznym pokroju, o jakim marzył Szymanowski, wymaga niesłychanie mozolnych wysiłków i prób kilku może nawet generacyj artystycznych....“.

A pan Kunzek, czarny melancholik, przechadza się po Krakowie do księżyca ze swoim smutkiem, widzi jak się kamień po kamieniu wyłuszcza z prastarych murów, i Kraków szalonym tempem od Czynciela po Krowodrzę zamienia się w Drobnerion, czy jeden wielki Leobasesion amerykański, z którego wieże Panny Maryi i ratuszowa wnet wyglądać będą jak piszczele mamuta wołającego o pomstę, — więc załamuje ręce i zawodzi, że kamień by szlochał, a tu w około tylko kołtuństwo, podśmiechują się Jan Kanty i inni Burzymurscy.

Pan Kunzek, który porwał się dopiero na „stylowy konfesyonał“ i stworzył „stolec hygieniczny“ dla proboszcza Swastyki narodowej, pan Kunzek woła: „czyśmy dorośli do tego, żeby wiekopomne dzieła narodowym ideałom, przewodnim duchom budować?“ — My?

„Wszak sztuka plastyczna, rzeźba przedewszystkiem, przybłędą z obcych stron, kopciuszek w tym kraju nieszczęsnym, znikomą otęczą na fali mętnych, sennych wód... Wielką sztukę silne tylko, zdrowe ludy tworzą, wolne i godne wolności, z nadmiaru mocy, dostojności dążeń, z radości swego istnienia. A czemże jesteśmy my?... rozbita rzesza bankrutów nawykła do obroży, zdolnych nawet lizać nahaj, co ich siecze i szary nieświadomy tłum, po którym w głębi czasem jakieś drgnienia dziwne chodzą, zapowiedzi jakieś, — i stek drobnych szachrajstw, złości i zwad. I z tego podłoża wielka sztuka wykwitnąćby miała?....“

Pisze raz Matejko z Paryża: dziś będę u kogoś, u którego mam poznać „Kobyłkę czy Klaczkę“, co nie wierzy w sztukę polską. Nie wierzyli w Sztukę Polską przed pół wiekiem. I wolno było. Ale nie wierzyć w nią dzisiaj jest bluźnierstwem, jest narodową niewdzięcznością, jest fałszem historycznym.

I co za niekonsekwencya. P. Szydłowski z suteren Czasu uznaje, że tam właśnie powinien stanąć pomnik. „Tam właśnie na Wawelu — winien każdy głębiej czujący Polak takiego wielkiego pomnika chwały i przeszłości naszej pragnąć szczerze i gorąco“. Wotuje wdzięczność Szymanowskiemu, „wysokie uznanie, że pierwszy podjął i stworzyć usiłował“ — że „położył podwalinę do rozwiązania zadania tego przez przyszłość“.

A pan Kunzek! „Skromny masą, choć wielki i szlachetny treścią ślad ducha swego z wdzięczną harmonią krużgankowych kolumnad stopiony, zostawić po sobie godziłoby się jeszcze dzisiejszemu pokoleniu“. Pisze z lekkością — bronzu. Ale kto zostawi?

Pan Kunzek? Koło Mickiewiczowskiej kolumny we Lwowie przechodzi ze wstrętem, ma nadzieję, że przyjdzie generacya co cichaczem usunie Wiwulskiego gdzieś w zacisze, Kościuszki na rynek nie puści. On nie puści Szymanowskiego!

Po stopniach, generacyami przygotowując, możnaby myśleć o pomniku dla Wawelu. Generacya dzisiejsza dojrzała co najwyżej do „konfesyonału hygienicznego“...

Po stopniach! Najprzód na pasku, potem na kółkach, potem posadzić na koniku na biegunach, — tak należy wychowywać narodową rzeźbę. I ćwiczenia jak w Muzyce, jak „szkoła“ Rużyckiego: — ćwiczenia na prawą rękę, potem na lewą rękę, „wprawki“ a potem przyjdą „ozdobniki“.

Tymczasem to jest jeden wielki fałsz historyczny. Sztuki polskiej nie było, kiedy Rodakowski wystawił w Paryżu Dębińskiego i Matkę i — było arcydzieło sztuki światowej — będąc pierwszą „wprawką“ sztuki polskiej. Albo — Klaczko naukowo i zasadniczo zaprzecza możliwości sztuki polskiej, a przychodzi Matejko ze Skargą, Rejtanem i bierze rekord światowy. Tak było z Grottgerem, Siemiradzkim, Gierymskim, Chełmońskim, Fałatem, tylu innymi.

Jak cud, jak improwizacya dziejowa, rodzi się talent, przychodzi geniusz. Całą zasługą społeczeństwa to powitać go, usunąć mu z drogi przeszkody, dać mu pole działania i ubrać się w jego płaszcz książęcy czy królewski. Tymczasem historya sztuki polskiej, to historya martyrologii artysty. Grottgerowi daje Polska zmarnieć w niedostatku, Chełmońskiego przez całe szeregi lat Towarzystwo

Zachęty warszawskie nie puszcza na wystawę, czy na czele stoi Lesser czy Wrotnowski. Czytaj w żywocie Gierymskiego, jak go przyjęła — Ojczyzna.

Jesteśmy świadkami powtórzenia się takiej samej historyi z rzeźbiarzem, który już był dużym polskim malarzem pierwej. Organizuje się pospolite ruszenie wszystkich komunałów, wyciąga się wszystkie podręczniki, wszystkie kieszonkowe łokcie, szczwa się na niego wszystkie zatęchłe konwenanse, dobywa z lamusa wszystkie przechodzone style, kanony i zasady, (których się zresztą nierozumie lub rozumiejąc fałszuje) i wali się na rzeźbiarza, który na obcych zrobił ogromne wrażenie potęgą kreacyi, szerokim oddechem, bogactwem swej plastycznej wizyi, śmiałością igrającą z technicznemi trudnościami, poezyą, smakiem, świeżością.

A kiedy obcy pisali, toż to dopiero musi być wrażenie u Polaków, którzy do tego wszystkiego mają jeszcze przed sobą w brązie zmartwychwstałą cudną przeszłość, swoich królów, bohaterów, — ten Polak, z miłości dla tej przeszłości przesławnej, z świętego kultu dla dostojnej siedziby królów, odwracając się od największej kreacyi na jaką się zdobyła polska rzeźba, wpatruje się w róg Wawelskiego dziedzińca, przewraca oczy ekstatycznie i w błogim upojeniu, bełkoce szeptając: a ja jednak wolę moją — stajnię, — ja wolę moją kuchnię, — ja wolę mój stary szpital austryacki...

Więc mając przed sobą czyn, twór realny ogromnego rozmachu wielkiej duszy, natchnienia na wymiary dzieł co zostają w historyi, — zamiast wybuchnąć radością, że w tym kraju niedoli i niewoli, coraz nowych wysiłków zatraty, z pod ziemi, niezasłużnie, jak cud wykwitło wielkie dzieło sztuki, on załamuje ręce jak przed nieszczęściem, a potem organizuje „narodowy“ ruch, żeby się przed niem opędzić...

Dla tego, że ktoś jest sam chory, czy „niedorozwinięty“, tetryk, pessymista czy ślamazarny, — że przeładował żołądek moralny popiołami, — to „Sztuka polska“ ma być niedołężna, ma kończyć na główkach, figurach, biustach, jubileuszowych medalach, okazyjnych plakietach czy konfesyonałach. I zamiast pobudzać do życia, podniecać ambicye, porywy, do zebrania nerwów w kupę, wytężenia myśli, wzięcia się do pracy i tworzenia, to sam, nie wierząc w swoje siły, czy ich nie mając, zniechęca drugich.

Otóż wolę uwiąd starczy, co ma za sobą przeszłość żywą i żywot zasługi, bo to przebacza sił wyczerpanie. *Marasmus senilis* może być czasem szanowny. Ale wstrętny — to ten drugi — uwiąd młodzieńczy, co to jeszcze nie żył, nie zrobił nic, a już ma wygląd zdechlaczy i truje powietrze w około siebie. To się podobno nazywa *Marasmus juvenilis* — panie fizyku.

... und wenn dein Fässchen trübe rinnt
so geht die Welt zur Neige — mówi poeta.

W dzisiejszej fazie sztuki polskiej, a zwłaszcza rozkwitającej rzeźby niemieć wiary, żeby dzisiejsza generacya mogła się zdobyć na twór, coby godnie stanął na Wawelu, jest subjektywnym poglądem jednostki.

Medice — cura te ipsum.

VI.

„Ein starkes Können, ein kolossalisches Wollen erfüllt den Bildhauer“ — powiedział o Szymanowskim ostry krytyk niemiecki w „Kunst für Alle“ (zesz. 7. r. 1911).

Gdzie chodziło o malowniczość, przydała mu się przeszłość malarska. Gdzie chodziło o samą plastykę, jest tylko plastykiem i mistrzem kształtu. Ale wymyślił: „Pochód“. Mógł tak samo postawić grupę, „ugrupować“ ją *lege artis*, jak było grup tysiąc po świecie, — albo miał tyle arkad, mógł nad każdą postawić figurę, czy przydać jej po dwie symetryczne hermy, i dodać kanapę, — i byłaby *Siegesallee* o 32 Hohenzollernach po mieczu i po kądzieli, wykwit symetryi, monumentalności berlińskiej sztuki z doby *„nadmiaru mocy“* Niemiec.

Ale on zrobił „Pochód“. Bo mu przyszła przepyszna myśl, żeby stworzyć korowód bronzowych cieniów, wizyę kolosalną postaci wielkiej przeszłości, co wyszły z podwawelskich podziemi, i krążą po królewskich krużgankach i zatrzymały się chwilę, i idą dalej.

Tego nikt dotąd nie widział. Daremnie podręczniki wertujesz. Więc jest złe — mówi nieuk. I dodaje szereg kłamstw — mówi że to tłum bezładny, wszystko pędzi, jak towarzystwo które ulewa złapała uciekające pod dach, — czy jak kupa wycieczkowców, a wszystko pędzi w jednym kierunku. A to bajka. Cały szereg postaci stoi — Bolesław Śmiały — jak wryty, Humaniści zatrzymali się w rozmowie, nawet zawrócił jeden. — Skarga tak stoi, że może być osobnym pomnikiem na cokole, — a święty biskup posuwa się zaledwie, lud się za nim wlecze na kolanach. Królowie kroczą majestatycznie, Zygmuntowi uwisł słodki ciężar Barbary na piersi, i on by spieszył. Wyraz ruchu mają te postacie, które miały wyrazić rozmach i pęd temperamentu i siły. Raczej zdumiewające jak przemyślnie grupował, rozdzielał, a przecież połączył tyle postaci w jeden „Pochód“ widm czterech wieków.

Tylko zawistny nie dojrzy, że jest tam całe bogactwo charakterystyki, chociaż to traktowane jak wizye, dekoracyjnie, pomyślane na piętro, jest zdumiewająca rozmaitość kształtu, form plastycznych, sam pan Kunzek widział „bogactwo zgrupowania, różnolitość sylwet, żywość ruchu, żywiołową siłę niewolenia uwagi i oka“ — i tylko bał się, by się to oko nie patrzyło za wiele w pochód, zamiast w krużganki.

I chociaż 52 figury, żadnego przeładowania, oko przechodzi z grupy na grupę, od jednej postaci do drugiej, od tej na przedzie do tej drugiej czy czwartej, i patrząc na te z przodu, pragnie bliżej się przyjrzeć tej dalszej i gotowe przejść po pod arkady i przyglądać się z drugiej strony. Widoczny tryumf artysty, co ma „żywiołową siłę niewolenia uwagi i oka“.

I nie naśladował nic, nikogo, bo niebyło „pochodu“ do naśladowania w inwentarzu sztuki światowej. A to zbrodniarz — wybucha nowy krytyk, co za bezczelność — niczego nikomu niezapożyczyć, niczego nie naśladować, niczego nie ukraść. Co prawda, on to nazywa ignorowaniem dobrych wzorów i nieuctwem Szymanowskiego.

Bo cały koncept porównania z Rodinowskimi *Bourgeois de Calais*, dwóch światów, niemających ze sobą wspólnego nic, ma co prawda jedno, co pozwala wypowiedzieć jednem tchem dwa nazwiska, chociażby jedno, Rodina, wypowiedzieć należało pierwsze, — wielki talent.

Otóż jeden krytyk pisze, zamiast na krużgankach, winien był Szymanowski postawić jak Rodin swój pochód na nizkim cokole. Otóż szanowny uczony widocznie nie wie, że Rodin nie chciał cokołu wcale, chciał i ustawił pierwotnie swoich sześciu wielkich obywateli Calais na samej ziemi, na bruku, jak szli jeden za drugim z miasta do obozu Edwarda VIII., niosąc dobrowolnie swoje życie w ofierze, żeby uratować resztę obywateli swego miasta od zagrożonej masakry, a miasto od starcia z powierzchni, jakiem groził brutalny zwycięzca. Otóż Rodin chciał zmieszać swoich bohaterów z tłumem ulicy, chciał by się ocierali łokciami. *„Les Calaisiens d' aujourd' hui qui les auraient presque coudoyés, eussent mieux senti la solidarité traditionelle qui les lie à ces heros“*, opowiada Ro-

din. Ale mędrcy z rady miasta, kazali „drogie“ figury podnieść na postument, — i tego im nigdy Rodin nie daruje. „Narzucono mi piedestał, tyle niezgrabny co zbędny. Nie mieli racyi, jestem tego pewny. *Ils ont eut tort, j'en suis sur*“.

Więc z tej nauki z Rodina wypływa tylko jedno: nie należy artyście z Bożej łaski narzucać dyktatów. Szymanowski wymyślił „Pochód“ przeszłości, każe mu krążyć przez wieki krużgankami pierwszego piętra królewskiego dziedzińca, i trzeba uszanować wolę artysty. Zresztą ten artysta nieważył się kazać mu stąpać po krużgankach, które dotykała stopa królów. Szymanowski ma tyle przedziwnego smaku i respektu przed majestatem przeszłości, że swoją wizyę umieszcza na budowie nowej, która ma dopiero być dziełem hołdu żywej generacyi.

Więc gdzie tu na jeden włos przekroczone granice pomiędzy dzisiedniem a przesławną przeszłością, gdzie tu wdzieranie się ambitnika w cudze ramy?

Ale mówią: treść za uboga, elementarz. Warszawski krytyk mówi, że miał szablon podręcznika szkolnego i z niego wziął całą treść historyczną: „są to obrazki do historyi dla dzieci — nic przemyślanego, nic natchnionego. Jestto szablon, przy pomocy którego każdy na poczekaniu skomponować może pochód“. I taką brednię niedużego malarza a mniejszego krytyka, powtarza lwowski krytyk, mający pretensyę do powagi.

I o treści „Pochodu“ zadecydował od początku do końca sam artysta. Więc nie historyk, ani historyozof, ani społecznik, ani polityk. Ani żaden komitet z fachowców, co by zasiadł do zielonego stolika, ważył, układał hierarchiczny porządek, wyznaczał miejsce każdemu wedle stopnia zasługi, czy — przynależności partyjnej... Więc mu zarzucono, że nie dał „syntezy“ dziejów.

I to właśnie uratowało „Pochód“ czterech wieków. Sam, o wysokiej kulturze historycznej i instynktownem poczuciu dziejowego rozwoju, chcąc uwiecznić wycinek dziejowy, co się przewinął przez Wawel, wybrał tych królów, co potrzeba, żeby dać wyraz wielkiej przeszłości, odczuł duchem poety, że niewolno mu dawać szematu, samych postaci, co wyrażają bitwy, choćby jakie zwycięstwa, pokoje i traktaty i daty suche. Zrozumiał co ludzkie choć królewskie, co wiąże martwe dzieje z czującą duszą społeczeństwa i dał historyę państwa nierozdzielnie oplecioną historyą anegdotyczną.

Daj tysiąc czątych komitetowi, co by był wymyślił jak tu na jednej platformie pogodzić świętość biskupa, i znaczenie wiary w polskich dziejach (niektóre postacie wierzącego ludu są arcydziełami), i prawdę dziejów, i znaleźć miejsce temu co był bojownikiem dużym i „Śmiałym“ i „Szczodrym“, — i daj czątych sto tysięcy temu co by był wpadł na koncept, postawić pomnik — Bonie, — a przecież „ta gadzina“, ten „djabeł, którego nie wypędzisz ani postem, ani modlitwą“, doskonale „robi“ koło starego króla, którego trzymała „na wędzidle“, — uosobienie renesansu włoskiego z jego wysoką kulturą, tu na tem miejscu jest doskonałym pomysłem. A jakie miejsce cudne znalazł dla Barbary, — jak zrozumiał, że ten Skarga przecież w „Pochodzie“ nie będzie kazania trzymał ani do Batorego, ani do Jagiełły, ani z piętra do zgromadzonego na dziedzińcu ludu, ale przecież, choć w tłumie, samotny jakiś i waży co powie jutro w Sejmowem kazaniu — i zgadujesz że powie: „rozedrą — jak psy flak!..“

Albo ta ostatnia grupa, Wazy, która bez emblemów zrozumiała każdemu — swą anegdotycznością.

Ja bym tej anegdotycznej strony „Pochodu“ nie oddał już za nic w świecie.

Więc nie mędrkuj, nie belfruj, nie narzucaj mu „syntez“ historycznych, bo wywołasz spór o znaczenie, o numer w hierarchii, o stopień zasługi czy winy, kto lepiej a kto gorzej rządził, od kogo zaczęło się złe, — a byliby tacy, co by go szukali już w tym „złotym wieku“, u tych Jagiellonów co stanowić mają środek i centrum „Pochodu“.

Więc się wdzięczność należy artyście, że nie kusił się ani o „komplet królów“, ani nie zrobił banału berlińskiej Siegesallee, ani otworzył wrót do walki szkół, kierunków, stronnictw.

Więc ciesz się, że instynktem, czy pracą myśli, okiem artysty co upraszcza i ucieleśnia, rozwinął przed społeczeństwem, zamarłą a żywą, wizyę a prawdę, królewską a ludzką, wspaniałej przeszłości, na przypomnienie, na nawiązanie przerwanego pasma dziejów, na połączenie z narodowem życiem na wszystkie znowu czasy.

Wolno mieć nadzieję, że się znajdzie wiązanie architektoniczne nowej budowy z pomnikiem przeszłości, co może pozwoli na wysunięcie nowych arkad może linią niecałkiem przekątną i prostą, po za osie ścian dziedzińca, może pozwoli na zaledwie uchwytne lekkie wzniesienie ku środkowi, spadające ledwie dostrzegalnie po drugiej stronie, co by się łacniej dało przeprowadzić, gdyby wiązanie od krużganków zaczynało się pełną rustyką, która by się otwierała ażurowemi arkadami, które by mogły być nieco wyższe jak arkady dziedzińca.

Wtedy by się dało osiągnąć, że i cudna myśl „Pochodu“ co krąży po krużgankach Wawelu dała by się urzeczywistnić, i nowa część arkad wysunęła by się z respektem nieco po za linie ścian dziedzińca, nowoczesne dzieło okupiłoby spokój duszy znikomem ustępstwem na rzecz „nomumentalnego grupowania“.

A wtedy zostanie tylko kwestya — dzieła sztuki.

Bo tu potrzeba istotnie dzieła „Sztuki polskiej“ o tym polskim rozmachu, ogromnym oddechu, co to weźmie każdą górę, co spada z Kahlenbergu jedną szarżą pod mury Wiednia, wpław idzie przez morze, co bierze Sommosierrę, — co „bierze“ szczyty sztuki jeden po drugim.

Mój optymizm mi mówi, że instynkt narodowy, mając przed sobą dzieło artysty o zdrowej duszy, tworzącego z radości tworzenia, z bogactwa własnej fantazyi, nie z podniety zamówień, nagród konkursowych, czy zaliczek — nie z mądrości cudzych programów, komisyi i rzeczoznawców — pójdzie tam gdzie widać świadectwo żywotności, czyn, moc, wielkie cele — a pominie podszepty niedouczonej, charłaczej, bezpłodnej krytyki nie mówiąc o małej zawiści czy zazdrości.

Dzieło, które pomyślane dla Krakowa, dla Wawelu, którego jeszcze Kraków, prócz garstki, nie widział, stanie jutro w swej wielkiej piękności, w całej potędze swej kompozycyi przed bramami Wawelu. Kraków ze swymi Kunzekami i innymi fizykami zobaczy, że stał się chyba cud: z łona społeczeństwa, co niby „niedorozwinięte“, niedokrwiste, charłacze, — wytrysło dzieło pełne zdrowia, mocy ducha, o promiennym uśmiechu wieczystej piękności.

To może Kraków powie: to będzie godny hołd żywej generacyi tym, co królowali na Wawelu.

Tadeusz Rutowski.



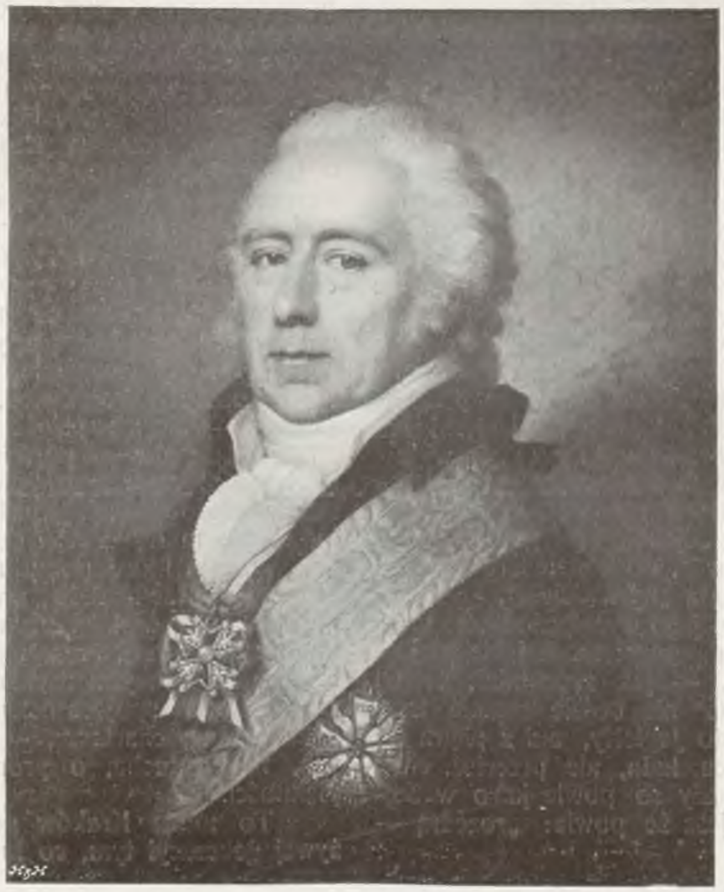
A. BOUCHER.
Właściciel: hr. Jerzy Mycielski.

PUSCIZNA ARTYSTYCZNA.

Z Krakowskiej wystawy starych obrazów w polskiem posiadaniu.

Już dawno nazwał Włoch „ojcowizną artystyczną narodu“, co zebrali ojcowie, generacye cywilizowanego społeczeństwa, co dziś jest w posiadaniu tysięcy i dziesiątek tysięcy rąk prywatnych, a co stanowi przecież razem kulturalne mienie, dobytek narodowy: *il patrimonio artistico della nazione.* — I Włoch przyszedł do przekonania, że ta suma prywatnej własności, to razem — majątek, skarb publiczny całego narodu, który trzeba chronić, którym zawiadywać trzeba jak publiczną własnością.

Jest zdumiewające, jak olbrzymim był ten artystyczny „majątek narodowy“ Polski, której nie stać było na żołnierza i armaty i granic obronę, która się dała tak poćwiertować i rozebrać. Sto kilkadziesiąt lat, wszystkiemi arteryami, od północy, zachodu i południa, na Toruń i Gdańsk, — na Drezno i Berlin, na Paryż, — na Wiedeń uchodzi z Polski bez przerwy, drogą całych secin, tysięcy handlarzy, antykwarzy stałych i ambulujących „puścizna“ artystyczna przodków, obrazy, rzeźby, przemysł artystyczny, niepowstrzymana niczem, i jeszcze jej ciągle starczy. To co się wie, co wyszło z kraju w ciągu dziesiątka lat, to całe galerye, muzea. Zdumienie budzi, co to musiało być za społeczeństwo, co przebywszy wszystkie upadki, wszystkie narodowe pożogi, łupiestwa, wywożenia, konfiskaty, — trwonienie sukcesorów mienia ojców, wyzuwania się z lekkomyślności i z głupoty, a choćby z przymusu i potrzeby, ma jeszcze tyle do — sprzedania. Kto śledzi życie kunsthendlerskie i te ciągłe „wyprawy do Polski“ kupców, agentów „na obławy“ w „głąb kraju“, w Galicyi, w zabranych prowincyach, na Podole, Ukrainę, z których za każdą razą wraca „z towarem“, który przewinąwszy się zaledwie przez Lwów, Kraków ciągnie natychmiast na Zachód, gdzie ma stałych, pewnych, doskonale płacących odbiorców, ten z drżeniem patrzeć musi, jak się wyzuwa Ojczyzna, pałac i dwór, i dworek, dom mieszczański i kościół i cerkiew z resztek „ojcowizny“, co stanowiła świadectwo cywilizacyi, kultury, smaku, duchowych potrzeb i aspiracyi, zamożności minionych generacyi. Więc lęk brać musi o te resztki....



MACIEJ TOPOLSKI (1766–1812).
Portret Józefa hr. Sierakowskiego 1804.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

Olbrzymią zasługą jakiegoś usiłowania, żeby przynajmniej dowiedzieć się co jeszcze zostało, zinwentować, ochronić, oczyścić, zrestaurować, — obudzić samowiedzę, że to jest wartość, że to majątek, i chęć utrzymania puścizny po



ELŻBIETA VIGÉE-LEBRUN (1756–1842).
Zofia z książąt Czartoryskich Ordynatowa Zamoyska.
Własność Ordynacyi Zamoyskich w Warszawie.

Więc dajemy dziś dwa portrety Halsa, z których portret patrycyuszki, mającej w sobie coś z Hille Bobbych Halsa, jest wyborny. I rysunek Bouchera. Dajemy pastelowy Kucharskiego portret Teresy księżniczki Czartoryskiej, malowany w Paryżu w 1794, restaurowany pastel, który podobno był kilkadziesiąt lat bez szkła, — i doskonałą księżniczkę Zofię Czartoryską, późniejszą ordynatowę Zamoyskę, pani Vigée Lebrun, jako bachantkę — malowany na sposób autoportretu berlińskiego Lebrun'ki. Dajemy wyborny pastel z drugiej połowy XVIII. wieku, zdaje się weneckiego pastelisty, przedstawiający magnata węgierskiego, w wspaniałej barwistej i wzorzystej mencie podbitej futrem, przypominający rysy Rakoczego, jak je uwiecznił Kopetzky. Pastel ten jest własnością Galeryi Nar. m. Lwowa.

Ale nadewszystko reprodukujemy inny doskonały nabytek Galeryi Nar. m. Lwowa, który budził powszechne zdziwienie swą rzadkością na wystawie hr. Mycielskiego, to doskonały portret prawie nieznanego polskiego malarza, który podobno uczył się jedynie u Smuglewicza, Macieja Topolskiego, (1766–1812), przedstawiający Józefa hr. Sierakowskiego (1762–1831) sekretarza poselstwa polskiego w Szwecyi, malowany w r. 1804.

Charakterystyka portretowa niezwykłej siły, faktura malarska na wysokości doskonałych Lampich.

Otóż ta krakowska ostatnia wystawa w Pałacu Spiskim zrobiła na mnie osobliwie miłe wrażenie. Widziałem na niej wszystkie polskie obrazy wracające z dalekiej Florencyi, — i Caraccich, i Bassana i Guercina, i wrzekomego Savatora Rosę, niemówiąc o portretach rodzinnych Zamoyskich, Lubomirskich, Czartoryskich czy Tarnowskich.

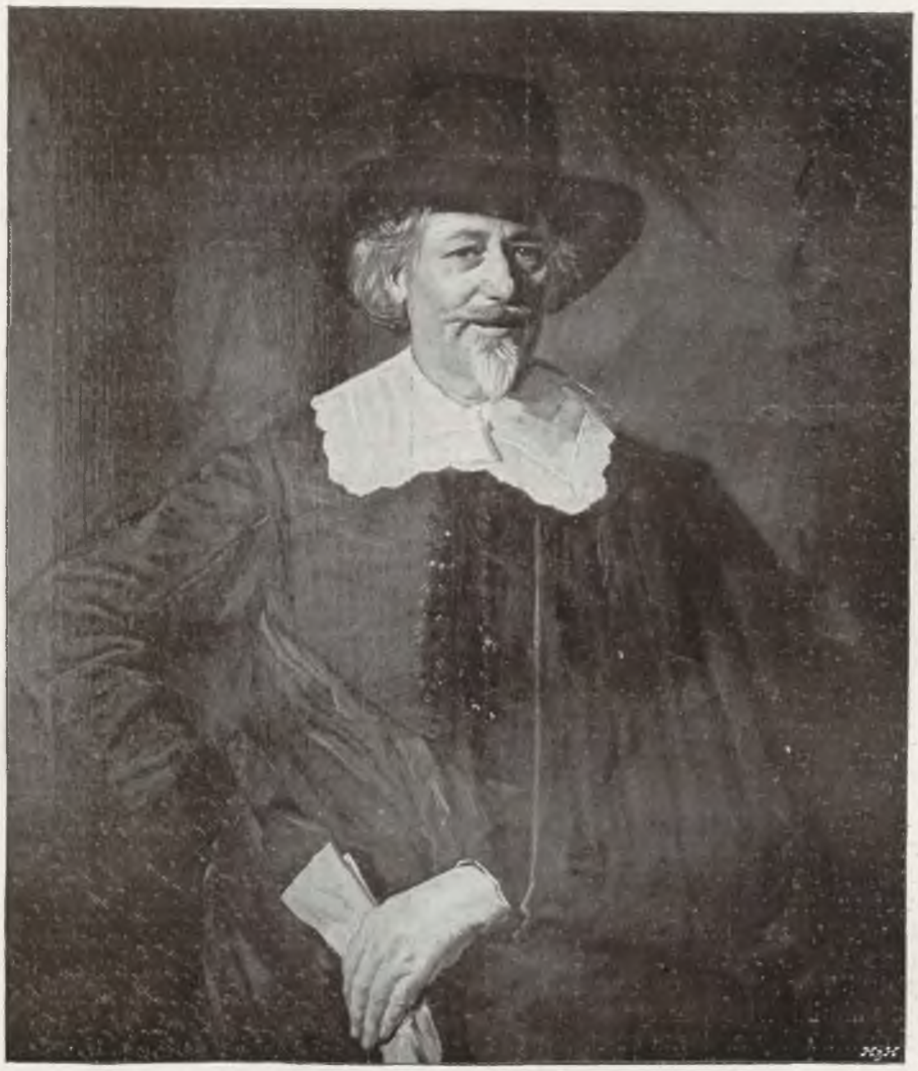
Więc wrócili!... Wszyscy? Otóż nie waham się wypowiedzieć, że od dłuższego czasu prześladuje mię przodkach, to wysiłki znakomitego krakowskiego profesora, dużego uczonego, jeszcze większego prawdziwego znawcy, miłośnika „puścizny artystycznej“ w rękach jeszcze polskich, hr. Jerzego Mycielskiego.

Niestrudzony w naukowej pracy, najpierwszy, po prostu jedyny co się porwał na całokształt rozwoju polskiej sztuki, do pewnych epok specyalista pierwszorzędny, oddając i sztuce światowej realne, własne zdobycze, od lat szeregu śledzi, szpera, węszy, za „puścizną artystyczną“ w tym świecie, co mimo tylu upadków jeszcze z „resztek pańskiej fortuny“ potrafiłby złożyć ogromne muzea, zbiera je, porządkuje, do kliniki artystycznej wiedzie i uratowane od zatraty do domu odsyła. I ma czas, ten cichy pracownik, bez autoreklamy, bez tej drugiej rozmaitych rygorozantów kadzących panu profesorowi, jeszcze organizować wystawy na sławę imienia polskiego za granicą, i wydawać wydawnictwo artystyczno-historyczne portretów polskich, nieustępujące najwspanialszym tego rodzaju w najbogatszych społeczeństwach, wydawanym sumptem publicznym czy obliczonym na odbiorców wielomilionowych, kulturalnych a bogatych społeczeństw.

Hr. Mycielski, który w roku ubiegłym urządził część Polskiej wystawy portretu we Florencyi, urządził znowu w Krakowie wystawę starych obrazów w polskich rękach, już nie wiem którą, znowu przebogatą. Żałujemy, że wydawnictwo nasze niemogło dotąd, a i dziś niemoże w należytej mierze z wystawy tej korzystać. Daliśmy jednak wszystkie portrety Bacciarella i Grassiego w rękach polskich, a dajemy kilka innych. W przyszłości, mamy nadzieję, danem nam będzie utrwalać co ważniejsze z tej „puścizny narodowej“ na szpaltach Sztuki.



ALEKSANDER KUCHARSKI (1736—1820).
Księżniczka Teresa Czartoryska.
Własność Ordynacyi Zamoyskich w Warszawie.



FRANS HALS (1581—1666).
Patrycyusz.
Własność Ordynacyi Zamoyskich w Warszawie.



FRANS HALS (1581—1666).
Patrycyuszka.
Własność Ordynacyi Zamoyskich w Warszawie.

lęk, ile razy słyszę, że jakiś dobry obraz w polskich rękach, obraz dużego mistrza, pojechał za granicę. No — jedzie oczywiście na wystawę. Niech obcy wiedzą, jak stoimy kulturalnie wysoko, na jakich mistrzów stać było Polskę... Albo jedzie na specyalną wystawę jakiegoś wielkiego mistrza, (nie ma roku bez jednego lub kilku jubileuszy i jubileuszowych wystaw). Wystawa zamienia się oczywiście w nieporównaną sposobność do poznania dzieł autentycznych, porównania niepewnych, werdykty jurorów wystawowych zamieniają się w ostateczny trybunał decydujący o autentyczności, — stanowią już o wartościach milionowych, — dziś stare płótno, jutro milion we frankach, w markach, ba! w dolarach!

Otóż zaczynam się lękać co raz więcej o *„patrimonio artistico nationale“*. — Wolałbym niecałkiem pewnego Rembrandta w... Dzikowie, jak całkiem pewnego co — z Dzikowa jedzie do Ameryki. Całkiem otwarcie.

Nagle, dzięki tym podróżom, społeczeństwo dowiedziało się, że ma jeszcze na gwoździu w jadalnym pokoju czy nad łóżkiem — płótno, — metr — półtora które warte kilkanaście, kilkadziesiąt — ba! krocie — milion... Otóż to już nie dla szlachetki, to nawet dla pana całą gębą, niespodzianka djablo przyjemna. A że „wolnoć Tomku w swoim domku“, więc hejże do Antwerpii, do Amsterdamu, do Londynu. I obraz pójdzie. Jeden za to kupi ziemię, choćby klucz cały, — drugi postawi nowy dwór, a choćby tylko stajnię na cugi, trzeci — konia wyścigowego, inny — no, siądzie do partyjki. Zresztą co komu do tego. Ten i ów wyjdzie nawet na patryotę, wszak sprzeda „obcy“ obraz za krocie, a kupi „swoich“ za... Dość, że skurczy się *„patrimonio“* cywilizacyjne przeszłości, świadectwo, wielkiej kulturalnej Polski.

Więc lęk bierze. Na wystawie, tak jakoś mimowolnie zapytałem niezrównanego Hrabię-Profesora, dużego optymistę — „a czy ten obraz zostanie w kraju?“ — „Ależ naturalnie — cóż pan mówisz — przecież to Ordynacya“..

Ale ileż tych ordynacyi? A potem... Z Florencyi wrócili wszyscy, co pojechali do Pałacu Signorii. Niewrócił tylko autoportret Bacciarellego, z „błękitnego pałacu“ — Ordynacyi Zamoyskich. Hr. Maurycy Zamoyski „darował“ obraz Florencyi. Poznać bo pana. Warszawa nie ma dotąd narodowej Galeryi, Muzeum Narodowe krakowskie ubożuchne, przydałby się w Poznaniu, we Lwowie. Hrabia Zamoyski darował Florencyi. Co pan, to pan. — niech znają lazarony, zjadacze makaronu.

Więc kiedy darował, to musiał mieć do tego prawo. Więc chyba to nie ordynacki obraz. Bo jeżeliby mógł darować, to może i sprzedać. A jednak ktoś powtarzał że ordynacki, — więc to musi być bajka. A jednak lęk bierze. Parę lat temu jęczał Wiedeń, że z Freiungu jeden ordynat sprzedał Rembrandta do Frankfurtu

Więc się kruszy cywilizacyjna puścizna. Poszedł niedawno jedyny „polski“ Rembrandt, bo Lisowczyk, i był w polskim, murowanym — zdawało się — ręku. Nie winkuły ordynackie wprawdzie, ale czuwał nad nim duch wielkiej fundatorki Galeryi w zamku nad Wisłą. To też powiadają, że kiedy eilgutem wyjeżdżał jedyny polski Rembrandt z Dzikowa, to się coś zarysowało na tablicy na której widnieje napis „Walerya z Stroynowskich Tarnowska“....

Otóż te wystawy, to obwożenie po cudzych światach, to „naukowe“ skonstatowanie autentyczności skarbów artystycznych jeszcze w rękach polskich, nie jest bez hazardów. Coś się uroni, mówią że co raz częściej i co raz więcej. A co najgorsze, że się roni co najlepsze. Co prawda zostanie spis w aktach Hrabiego-Profesora, ba! nawet w Sprawozdaniach Akademii. To taka pociecha, jak po każdej destrukcyi starej budowy pod kilofami Burzymurskich zostanie — „zdjęcie“ u p. Kopery czy Czołowskiego. Dyabli wzięli pomnik! No — ale przecież mamy fotografię. Mogło być gorzej.

Otóż pozwalam sobie na uwagę i apel do znakomitego Profesora i fanatycznego miłośnika „puścizny“ artystycznej i kulturalnej Narodu. Wystawy te będą olbrzymią korzyścią, jeżeli z akcyą ewidencyjną równocześnie, będzie szła akcya ratunkowa, żeby szukać sposobów uratowania dla kraju co wyjść musi z rąk prywatnych, wdrożenie i rozwinięcie systematycznej i planowej roboty w porozumieniu z publicznymi zbiorami, żeby przynajmniej ratować co w naszych stosunkach po ludzku możliwe, ratować chociażby tylko ściśle „polonica“.

Z tą myślą zgłosiły się już do prof. hr. Mycielskiego Galerya miasta Lwowa i Muzeum Narodowe Króla Jana III. — i ze skutkiem. Za okazane zrozumienie i czynną gotowość należy się wdzięczność i na tem miejscu.

T. R.



PORTRET WĘGIERSKIEGO MAGNATA.
Pastel wiedeński lub wenecki z XVIII. w.
Własność Galeryi Nar. m. Lwowa.



Autoportret J. Kossaka z Janem Zawadzkim.

Z MŁODOŚCI JULIUSZA KOSSAKA.

I.

LWOWSKI „KARNAWAŁ“.

Galerya Narodowa miasta Lwowa posiada już kilka tek graficznych Juliusza Kossaka.

Jak świat stara walka o posiadanie „dużego człowieka“. Niektórymi musi się dzielić siedzib caly szereg. Do Kossaka rości pretensyę Lwów i pół Wschodniej Galicyi, Ukraina i Warszawa i Kraków. Ale chyba bezsprzecznie Lwowu się należy Kossak młodości. W Wiśniczu przyszedł na świat, ale malarz Kossak urodził się we Lwowie. Ze Lwowa wyszedł uczeń Moszkowskiego, i ten drugi Szczęsnego Morawskiego i Pola, a przedewszystkiem ten trzeci Dzieduszyckich, Cikowskich, Rozwadowskich, Borowskich, Jaźwinskich, Mysłowskich, — tu z filozofią i prawem nabył wykształcenia wszechstronnego, z życiem towarzyskiem najlepszem, na jakie kraj stało, rozwinął te nieporównane formy urodzonego gentlemena najczystszej wody, ztąd robił pierwsze wycieczki w „życie“ polskie, naturę kraju, społeczeństwa, do Lwowa wracał z Jarczowiec i Jezupola, z Drohomyśla, żeby pojechać znowu do Złotnik, Słobody czy Czortowca, Burkanowa czy Koropca, i uczyć się Starej Polski, nieprzedawnionej, zachowanej z mamutową skórą i mięsem jeszcze we wsi podolskiej, żeby się uczyć szlachcica, konia — konia przedewszystkiem.

Stadom, stadninom, koniom i koniarzom Wschodniej Galicyi, zawdzięcza Polska Juliusza Kossaka, największego malarza koni, jednego z największych po świecie, — przyjaźni z Szczęsnym Morawskim może, że się ten „portrecista koni“ zamienił w wielkiego malarza historycznej „Polski na koniu“, w dużego batajlistę, w wielkiego epika wszystkich gloryj i wszystkich rapsodów rycerskich po wszystkich ziemiach, jak daleko sięgało polskie kopyto.

I tu były pierwsze sukcesa i zamówienia i pierwsze stosunki, co mu wnet otwarły całą Polskę, której staje się wlot nigdy nie kwestyonowanym ulubieńcem.

Zanim otworzymy teki Rozwadowskiego, Szczęsnego Morawskiego, które po kolei Galerya Lwowska nabyła, rozpoczynamy od Kossaka salonu, towarzyskiego życia, od Kossaka humorysty i malarza *high life'u*. Tych ośm rysunków piórkowych z teki Zawadzkiego, to „Karnawał“ Kossaka w zimie 1850 r., wyborne „chwyty“ towarzyskiego życia ówczesnego *beau monde'u*, arystokracyi, Armenii i „szkiców“, nieporównane w ujęciu typu, dominującego rysu, charakteru. Wtedy rysował i „Odjazd z teatru Skarbkowskiego“ i „Baletnice po kolacyi“.

Ta żyłka humorysty, jowialnego podpatrywacza życia z wesołej strony, została nierozwinięta przez całe życie, a trzeba ją szukać w ilustratorze powieści, w epizodach scen targowych, obozowych czy towarzyskich, w karykaturach i humoreskach, któremi przetykał od czasu do czasu swe „zawodowe“ malowania.

t. r.



Hr. Dzieduszycki z panią Seheli.

JULIUSZ KOSSAK.



Karszniewicz z p. Krzeczonowiczówną.



Rybczyński z panią Heleną Rzewuską.

JULIUSZ KOSSAK



Wiktor Rzewuski z p. Listowską.

JULIUSZ KOSSAK.



JULIUSZ KOSSAK.



JULIUSZ KOSSAK.



Władysław Szczepański z panią Grabowską.

Z LWOWSKIEGO SALONU.



JAN STYKA.



EDWARD OKUŃ.



WOJCIECH KOSSAK.



HENRYK RAUCHINGER.
Na targu.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.



HENRYK RAUCHINGER.
Liliana.



ALFONS KARPIŃSKI.



ALFONS KARPIŃSKI.



ALFONS KARPIŃSKI.



ALFONS KARPIŃSKI,

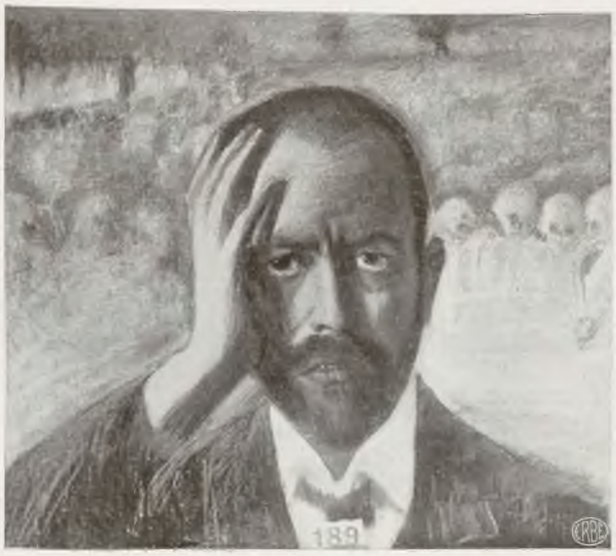


HENRYK PIĄTKOWSKI
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.



ALFONS KARPIŃSKI.

ARTUR MARKOWICZ



Autoportret
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.



Nad Wisłą.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.









TADEUSZ STYKA.



TADEUSZ STYKA.
Autoportret.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

Wieści dochodzące od kilku lat z Paryża, mówią o dużem powodzeniu artystycznem „Rodziny Styków“. Wieści o sukcesach w Salonach paryskich, na wystawach w Monte Carlo, w Garches, przy rue de La Boetie, przed kilku laty w Künstlerhausie Wiedeńskim, — przyjmowane były z początku przez niektórych, jak fanfaronada i autoreklama, ale gdy zaczęły powracać bez odmiany, z różnych stron, a zaczęły im towarzyszyć te drugie o powodzeniu innem, które nie zawsze idzie nawet za „sławą“, i zaczęły nadchodzić opowieści swoich, którzy naprawdę „widzieli to powodzenie“ polskiej rodziny artystów w wielkim Paryżu, zaczęły budzić w kraju rozmaite uczucia. Przecież to „coś“ na tem być musi... — zaczął się nawet zastanawiać filister, który od lat czytał „wielkich krytyków“ w monitorach z nad Wisły i Pełtwi, inspirowanych przez większych jeszcze mistrzów, niedocenionych przez bezdeń kołtuństwa, choć się z nimi dopiero „odwraca karta dziejów“ polskiego malarstwa. Tu „geniusze“ ani wyprosić, ani wyterroryzować szczypty powodzenia nie mogą, a tam, byle — Styka — buduje wille, kommasuje ogrody, zakłada zimowe palmiarnie... Już to ten Paryż, to musi być ostatni idyota...

Widziałem ich w siedzibie pracy. Uciekli z Paryża, tam do Garches, żeby — pracować. Uciekli przed kawiarnią, deptakiem bulwaru, kameraderyą, polipami reporterstwa i płytkiej reklamy. Uciekli na wieś — żeby pracować. Pracować od świtu do nocy, studyować, tworzyć, iść naprzód, nieustawać, żeby zdobywać uznanie robotą, dziełem, rzetelną pracą, bo w Paryżu artystów dziesiątki tysięcy, bo w Paryżu artysta bez talentu, nie wnoszący tego „coś“ własnego, co robi, że na targu olbrzymiej, szalonej produkcyi dostanie swoje imię, swoją markę, — idzie na śmieć, na nędzę.

Więc społeczeństwo polskie musi się cieszyć, ile razy usłyszy, że za granicą wyróżnił się polski talent i zdobyła uznanie polska praca i wytrwałość.

Jan Styka, „mistrz Jan“ zostawił we Lwowie (czy się to komu podoba, czy nie), poważne ślady. Od szeregu lat obraduje Rada stolicy kraju, mając przed sobą olbrzymią „Polonię“, o dużej patryotycznej, podnoszącej treści, koncepcyę malarską conajmniej śmiałą, która się już dawno stała widomym znakiem „Rady“. A tak do niej Lwów przywykł, że już trudno pomyśleć nawet nowej sali w przebudowanym Ratuszu, bez tej malowanej syntezy zapadającej w przepaść Polski upadku, a tej drugiej co przez pracę, narodową myśl, biały lud i szarą masę idzie w świty odrodzenia... Trudno pojąć, że długi lat szereg nad tym krzesłem prezydenta wisiało na tem samem miejscu „Wesele w Jaworowie“ z polonezem, który król Jan prowadził z kowalichą. — A niewolno zapominać, że pierwszorzędnym czynnikiem narodowej pedagogii Lwowa, to — dziś już własność miasta — wspaniała panorama „Racławice“ mistrza Jana i towarzyszy, która bezsprzecznie należy do arcydzieł malarstwa panoramicznego w Europie.

Więc nie dziw, że pomimo odmiennych głosów, udających oczywiście „czysto artystyczny“ baryton przekonań, których do ostatniej passyi doprowadzać można wiadomością, że Styka dobudował jeszcze atelier dla drugiego syna, czy przykupił u sąsiada znowu spore poletko, czy nasadził terasę, skąd widok cudny ponad St. Cloud, Sekwanę, lasek Bulońskí, a w dali Eiffel migoce. — Wieści z Paryża o sukcesach Styków przyjmuje Lwów poważny z rzetelnem zadowoleniem, — bez superlatywów, z lękiem zawsze o trwałość, żeby, aby coś nie urzekło... — ale ze szczerą radością, jak dobre wieści o swoich.

Więc osobną przyjemność robią wieści o tym drugim, a tu już o trzecim Styce. Młody Tadeusz Styka zdobywa z każdym rokiem nowe uznanie, jest już od kilku lat „sobą“, ma swą markę, już coraz mniej mówi się, że jest uczniem swojego ojca i Hennera, ma już swoją własną fizyognomię, idzie naprzód, jest już poważnym portrecistą, malarzem życia lwów i kompozytorem szukającym własnej formy i treści, o cechach artystycznych niezawodnych.

Wobec nowych wieści, które nadchodzą o sukcesach Tadeuszka, podajemy podobiznę kilku jego dzieł, które Galerya miasta Lwowa nabyła jeszcze w r. 1910, w tem wyborny autoportret, znakomity zupełnie modernistyczny portret Ojca Jana i kompozycyę jeszcze akademicką z Paderewskim, przed którym łaszą się dzikie bestye jak przed Orfejem. I podajemy w tłumaczeniu ciekawy, entuzyastyczny artykuł sędziwego pisarza i polityka hr. Henryka Rochefort'a o Tadeuszu Styce. — Niebawem przyniesiemy najświeższe dzieła młodego Polaka z Garches.

Niech nam wolno będzie przy tej sposobności zrobić jedną uwagę. Niedawno jedno z pism warszawskich reprodukowało dwa nasze obrazy na naczelnem miejscu, na których fotografowanie Galerya m. Lwowa bez wahania się zgodziła. Pismo to uważało jednak za stosowne — entuzyazmując się nad obrazami w roku 1912 przemilczeć, że obrazy te, to własność, nabyta Galeryi miasta Lwowa — od 1910.

r.



TADEUSZ STYKA.
Portret ojca Jana Styki, mal. w Garchas.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.



TADEUSZ STYKA.
Orfeusz uśmierzająca dzikie bestye
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

CUDOWNY MŁODZIAN.

Amatorzy, pragnący wypocząć po kubiźmie, futuryzmie i innych zwaryowanych izmach, mądrze uczynią, idąc zwiedzić w galeryi malarstwa przy ulicy La Boëtie, wystawę prac Jana Styki, artysty galicyjskiego, którego portrety Tołstoja i ilustracye do *Quo Vadis* uczyniły sławnym. Lecz jednem z najlepszych jego dzieł, a nawet najlepszem, jest jego młodziutki syn Tadeusz, który w szkole ojca, stał się, w dwudziestym roku życia malarzem, którego nie obawiam się nazwać podziwienia godnym. Wystawił w Salonie 1911 r. mój portret, przez wszystkich uznany wspaniałym, a od owego czasu talent ten zdumiewający wczesnością, przeszedł jeszcze samego siebie. Idźcie zobaczyć dziewczynkę, której lekkie paluszki igrają z grzywą lwa o głowie olbrzymiej, dyszącej szczęściem od tej pieszczoty pięknego dziecka. To jest arcydzieło. Tadé Styka jest już jednym z naszych największych malarzy. Może będzie z nich największym.

Aimé Morot, sam wielki malarz, oświadczył, że nie da się sportretować nikomu, jak tylko Tadeuszowi, i widzimy go w galeryi La Boëtie przed klatką lwa, który zapewne wzbudził u młodego Styki tę artystyczną passyę do drapieżców. Po raz pierwszy spotkałem to cudowne dziecko na wystawie u George'a Petit. Był ubrany jak chłopczyk, a gdy winszowałem ojcu autoportretu, umieszczonego nad gzemsem, odrzekł: „To ja, rzeczywiście, ale nie przezemnie. To przez mojego syna".

— Ach! — odparłem — to Pan ma syna oddającego się również malarstwu?

Ależ tak — i oto on — rzekł wskazując mi małego Tadeuszka, liczącego zaledwie czternaście lat, a wyglądającego na dwanaście. Opuściłem ramiona, i zaraz pomyślałem, że ojciec dobrze przyłożył ręki do obrazu dziecka. Zrobiłem nawet stosowną uwagę, a Styka odparł: „Mylisz się pan; nie tknąłem pędzlem tego płótna, a nawet rad nie dawałem Tadeuszowi. Pozwalam mu malować, jak mu się podoba".

Od sześciu lat straciłem ich zupełnie z oczu, i dopiero ubiegłego roku spotkałem ponownie Tadeusza, wyrośniętego na młodzieńca, i którego talent rozwinął się w sposób, czyniący go już obecnie artystą absolutnie „*hors ligne*".

Miałem w mojem życiu dość niespokojnem, dwie wielkie satysfakcye: poznałem wartość Corot'a, z którym sąsiadowałem przy ulicy Des Beaux-Arts, w epoce, gdy ukazując mi swoje płótna rozrzucone po pracowni, mówił mi: „Zabierz sobie ile ci się podoba. To się nie da sprzedać", i napisałem o nim, zdaje się w „Figaro": „Nie ma nic piękniejszego nad pięknego Corota". Malarz Roll, prezes Societé Nationale des Beaux-Arts, uczynił mi nawet zaszczyt przyznania, że to właśnie po przeczytaniu tego mojego zdania, zabrał się do studyowania Corota, którego geniusz uznał wkrótce. Drugiem mojem odkryciem był Millet, którego nie przyjmowano do Salonu i za którym polemizowałem przeciw Pawłowi de Saint-Victor i Edmundowi About, wydrwiwającym go w swoich artykułach.

Pisałem: „Obrazy tego wielkiego malarza, dziś pogardzanego, pokryte będą kiedyś stosami biletów bankowych".

Widać, że jako prognostykarz przewidywałem dobrze, i więcej jak dobrze. A więc, śmiem twierdzić, że sława Tadé Styki wzniesie się niezadługo do fantastycznych wyżyn. „*J'ose affirmer que la réputation de Tadé Styka montera avant peu à une hauteur prodigieuse*". Zresztą jest on namiętnie przejęty swoją sztuką, tak że nie pozwala sobie na inną rozrywkę, prócz pracy, i wystarcza mu raz spojrzeć na ciebie, by cię znać i malować bez brania pomiarów, lub przenoszenia na płótno za pomocą pionowych czy poziomych linii. Jedno spojrzenie, i już cię trzyma. Nie ja, ale młodsi odemnie zobaczą, czy moje przepowiednie będą ziszczone.

Henri Rochefort.



TADEUSZ STYKA.
Ikar.
Z lwowskiego Salonu.

JÓZEF CHEŁMOŃSKI.

Gdyby szło o krótkie, nie wdające się w szczegóły zdefiniowanie twórczości Chełmońskiego, to możnaby go określić słowami: malarz najbardziej polski, jeden z tych, którzy jak Giotto, Cimabue, Fra Angelico i inni nadali piętno sztuce włoskiej, jak Rembrand, Rubens, Van Dyck stworzyli wielką sztukę niderlandzką, jak Velasquez wzniósł sztukę hiszpańską do znaczenia światowego....

Chełmoński ze współczesnych artystów polskich genialnemi płótnami swojemi, sztukę polską na kartach dziejów kultury światowej wpisał odrębnemi zgłoskami i gdyby kiedyś, po setkach lat, ktoś chciał przywłaszczyć go sobie, próbował zaliczyć go do innej narodowości, to usiłowania te rozbić się muszą o tę odrębną, naszą właściwość narodową, jaka wyziera z jego dzieł. Złączyły się w nich tęsknota typowo polska, ta, którą zaklnął w tony Chopin, temperament, ukochanie ziemi i cześć dla niej, szaleńcza fantazya i ten cichy, głęboki, jedynie polski sentyment, daleki od rozmazania i płaczliwości, a wyzierający poprzez najbardziej roześmiany w słońcu krajobraz, to coś duszy polskiej, które zupełnie nas odróżnia od innych, a co może w dużym stopniu przyczyniło się, że mimo tylu niepowodzeń i klęsk, ostaliśmy się, nie upadli, nie wynarodowili się....

Piewcę przeszłości — słusznie ktoś powiedział zrodził Kraków: mistyka w założeniu, realistę jedynie w przeprowadzeniu — Matejkę. Piewcę ziemi, miłości do niej, przywiązania, pracy, zrodziło nieco później Podlasie: Chełmońskiego.

Poza innemi, niezapomnianemi cechami jego twórczości, o których poniżej, na plan pierwszy wybija się to ukochanie ziemi, zrozumienie chłopa polskiego, cześć dla jego pracy, nadziei naszej narodowej wolności. On w sztuce polskiej jest pierwszy i niewątpliwie jedyny, który temu chłopu, jego duszy, postawił pomnik w sztuce polskiej, odczuł go, przejrzał i zrozumiał, może jeszcze głębiej, wszechstronniej niż Reymont w swojej wspaniałej epopei chłopskiej, której równej trudno znaleść w literaturze całego świata.

„Komiczne figurki Kostrzewskiego — pisze Witkiewicz — sentymentalne figury i klasyczne posągi w sukmanach Gersona; zamaszyste, stworzone tylko do tańca, chłopy Kossaka — nie wyrażały całkowicie świeżo wyszłych na swobodę ludzi. Kostrzewski z nich kpił; Gerson zidealizował, używał jako znaków symbolicznych; Kossak widział tylko stronę malowniczą. Chłopa, który żył w trudzie, biedzie, pod grozą wszystkich klęsk żywiołowych i społecznych, który cierpiał lub cieszył się naprawdę, sam dla siebie, nie dla rozczulenia widza, którego ciemnotę wyzyskiwał żyd, który obwieszony wójtowskim medalem, stał z garściami pełnemi papierów, nie wiedząc co „w nich stoi"; którego siekł deszcz, wiatr szarpał i śnieg zasypywał na jesiennych drogach; który mimo to umiał dodać fantazyi i humoru do hulanki, takiego chłopa dopiero Chełmoński wprowadził do malarstwa".

Kto chce poznać zbiorową duszę ludu naszego z jednego obrazu, ten niech stanie przed jego „Racławicami", które nic nie mają wspólnego z oficyalną historycznością, a które, śmiało to powiedzieć trzeba, są najgenialniejszem odtworzeniem tej epokowej dla nas chwili, w sensie tym właśnie, że była to pierwsza chwila rozbudzenia się duszy ludu polskiego. Nie w pięknie ugrupowanym obrazie Matejki, lecz tu w tem cudownem płótnie Chełmońskiego zrozumieć można, dlaczego ten niedawno jeszcze niewolnik pański szedł obfitą krwią swoją zmywać plamę naszych przewin, co mu dało tę siłę wichrową, że na pachnących jeszcze od skoszonej trawy kosach, roznosił całe pułki moskiewskie i gołemi rękami brał ziejące ogniem armaty, jaka moc oderwała go od ukochanej nadewszystko ziemi.... W tych postaciach korzących się w modlitwie przed wschodem słońca, w tych twarzach zaciętych, kanciastych, zbolałych, w tych smutnych, jasnych oczach, w tych o nabrzmiałych żyłach rękach stalowych, dzierżących śmiercionośną kosę, w tem głębokiem uchwyceniu niedającej się ująć w słowa duszy naraz uświadomionego ludu — jest odpowiedź na to.

Ten obraz, z którego posiadania może być Galerya miejska słusznie dumna, to *etat d' âme* polskiego malarstwa w najszczytniejszem tego słowa znaczeniu i w niem też może najwyraźniej wypowiedziała się dusza Chełmońskiego: tkliwa, serdeczna, wchłaniająca całą poezyę ziemi rodzinnej, a mocna i potężna, jak te krzepkie postacie zamodlonych chłopów, którzy za chwilę zerwą się, spluną w garście, zamachną słowiańskim, okrągłym ruchem kosą, i jak wicher wiosenny ruszą na wroga. Tu również ta właściwość jego twórczości, prostota, święci największy tryumf, obok tej bezwzględnej prawdy, która daleka jest od niewolniczego kopiowania modelu i tego życia, przychwyconego „na gorącym uczynku", oraz jakiejś pierwotnej jakby siły, która bije z obrazu dzięki genialności artysty.

Najbardziej przenikliwy, szperający krytyk nie zdoła się tu dopatrzeć żadnej „szkoły", żadnego „kierunku".

W morzu współczesnej sztuki polskiej i zagranicznej „Racławice" stoją, jak granitowy złom skalisty, na swoim własnym gruncie, o który rozbić się musi najbardziej węszący za wpływami profesorski umysł....

Chełmoński urodził się 6 listopada 1849 roku we wsi Boczki, w ks. Łowickim, jako syn polskiego ziemianina. Tradycye malarskie i zamiłowanie do niego wziął w spadku od ojca swojego Józefa, który pierwszy uczył go rysunków i muzyki. Szkoły kończył w Warszawie. Przyszły wielki malarz pejzażu polskiego, od najmłodszych lat swoich kochał przyrodę: latem na wakacyach w Boczkach, godzinami błądził po polach, zaszywał się w lasy i podpatrywał życie zwierząt i ptaków, których duszę miał potem w obrazach swoich tak genialnie odczuć. W roku 1862 rozpoczyna racyonalne kształcenie w malarstwie w warszawskiej Szkole rysunkowej, a jednocześnie w prywatnej pracowni W. Gersona, skąd wyszły jego: „Wypłata robocizny", „Matula są", „W kościółku wiejskim", „Odlot żórawi" itd. Przy poparciu przyjaciół i znajomych, wyjeżdża w r. 1870 do Monachium, pracuje pod kierunkiem Strehubera i Anschütza, wpływ jednak Gersona i Brandta zanadto silnie odbił się na nim, aby ci niemieccy profesorowie głębsze na nim zrobili wrażenie. Nauczył się jednak u nich tego, czego wielu jego kolegów polskich: rysunku. Rysownikiem też niedościgłym pozostał przez całe życie. Jeśli słusznem jest nazwanie rysynku przez Ingres'a „*la probité de l' art*", to rysunek Chełmońskiego najwymowniej to stwierdza, choć daleki jest od trochę wymęczonego rysunku jego profesorów niemieckich i od genialnej, ale rzemieślniczej często i suchej linii Ingres'a.

Po trzech latach pobytu wraca do Warszawy i wyjeżdża na Ukrainę, gdzie talent jego się krystalizuje i nagle rozbłyska całą swoją potęgą. Cudny, smutny step ukraiński powstaje w całej swojej niewypowiedzianej krasie w płótnach Chełmońskiego, które w historyi pejzażu naszego stają się słupem granicznym. Poezya, od-



Racławice. Własność Gal. Nar. m. Lwowa.



Wieczór. Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

czucie najmniejszej trawy, miłość ziemi, ten nieuchwytny czar niezmierzonych obszarów, zatopionych w blaskach słońca, prawda i szczerość, a pod względem czysto malarskim, odczucie tonów spotykanych w naturze, forma i kolor, łączą się tu w całość niezapomnianą, ktokolwiek raz tylko je widział.

Chełmoński wyjeżdża do Paryża w r. 1875 i staje odrazu w rzędzie pierwszorzędnych artystów, odznaczany tu, w Berlinie, Monachium itd. Tylko w Polsce krytyka tego nie widziała, czy widzieć nie chciała. Ganiono jego technikę, pomysły, sztywne „apokaliptyczne" konie, odmawiano mu wszystkiego. Zwykły los pionierów, zwykła droga krzyżowa, którą rozpoczął Rembrandt, na której krwawił stopy Constable, Kurzawa i tylu innych.... A tymczasem w pracowni Chełmońskiego powstawały płótna, o które walczyły Paryż i Ameryka i które zostały stracone bezpowrotnie dla kraju.

Pobyt w Paryżu nie wpłynął dodatnio na twórczość artysty, brakło mu widocznie zapachu ziemi rodzinnej, stepowej przestrzeni, naszego słońca, kwiatów i ludzi. Powraca do kraju i tu znowu rozpoczyna trzeci okres twórczości, bujny, tętniący jakby nową młodością, nowem życiem. Przedtem jeszcze, w Paryżu, powstaje sławna jego „Czwórka" koni, sadząca wprost na widza z rozpędem i siłą, która zdaje się ramy rozsadzać....

Może za wcześnie byłoby dziś już dać dokładną syntezę twórczości Chełmońskiego, tembardziej, że ten arcyciekawy artysta co jakiś czas daje rzecz tak nową, tak niezmiernie ciekawą, tak inną, że odkrywamy w nim coraz nowe właściwości, coraz nowe światy. Twórca „Sprawy u wójta", „Jesieni", „Powrotu z balu", „Roztopów", już w czasie, kiedy te rzeczy malował, był jednym z tych, co stanowią epokę w sztuce. Poeta o ogromnem odczuciu i sercu niezmiernie tkliwem, jest Chełmoński w pełnem tego często przekręcanego słowa realistą, który naturę przejrzał na wskroś, zapamiętywa rzeczy, jak słusznie ktoś powiedział, aniżeli maluje z natury, zajmuje go bardziej ogólny nastrój, ruch, charakterystyka, a nie dba o naśladowanie szczegółów; daje poprostu tylko to, co mu jest podatne do ujarzmienia myśli przewodniej obrazu, w sposób nieskomplikowany, nawskroś indywidualnie, a tak zawsze logicznie, niewymuszenie, jak w „Żabach o zachodzie słońca", „Ostach z zającami", „Wielkim Piątku", z późniejszych w „Stawie w nocy", „Drodze przez las", „Drodze w nocy" itd.

W oddawaniu ludzi i zwierząt jest Chełmoński prawdziwym mistrzem (jakżesz dzisiaj nadużywamy tego słowa!) charakterystyki. W długim szeregu dzieł, na wykazanie którego brak miejsca w pobieżnym szkicu, w których zwykle na tle pejzażu zgrupował konie i ludzie, każda postać to dokument psychologiczny, tak wierny, prawdziwy, tak z życia wyrwany, tak świetnie podpatrzony z wszystkiemi swojemi zaletami i wadami, tak się w nich czuje zrozumienie i miłość artysty, który ich zna, że można na nich robić specyalne studya. Jego dziady, pocztyliony, dziewczęta, kozaki, a potem ci kapitalni chłopi, którym w sztuce polskiej pomnik postawił, to nie „typy" wiernie sfotografowane, lecz ludzie żyjący, z których ruchów i twarzy wyczytać można ich treść wewnętrzną, ich narowy, skłonności, niemal barwę ich głosów.

To samo tyczy się jego koni, które w sztuce naszej galopem rekordu nie wzięły, jakkolwiek koń Chełmońskiego jest i był mu w życiu, jak sztuce, towarzyszem nierozłączonym, którego tak pojął i zrozumiał, jak tylko Polak zrozumieć go potrafi. Koń jego, to koń specyalny, nie ten wymuskany, pański, ułożony prawie po salonowemu, nie po żołniersku wyćwiczony, ale przeważnie ten stepowy, ścigły jak wiatr, trochę czasem zaniedbany, wychowany nie pod ręką dżokejów, lecz prawie razem z panem swoim, więcej pod gołem niebem, niż w stajni, o karku trochę przygrubym, ale nogach stalowych i piersiach rozdętych wonnem powietrzem stepowem. Chełmoński cudownie zrozumiał, — jeśli się tak można wyrazić — psychologię jego, jak ją zrozumiał w psie, bocianach, zającach, znędzniałych kuropatwach, które na równi kocha z człowiekiem.

Jeśli podkreślaliśmy jego znaczenie jako artysty, który pierwszy stworzył malowaną epopeę chłopską, to jeszcze jedno jest niezapomnianą zasługą twórcy „Ciszy nocnej". On to pierwszy najgenialniej, najwszechstronniej dał syntezę pejzażu polskiego.

Jego widoki z Ukrainy, Podlasia i Mazowsza, mają takie dla sztuki znaczenie (a może nawet i większe) jak dla zagranicy pejzaże takich mistrzów jak Daubigny, Constable i innych. W tych dziełach poraz pierwszy przemówił do nas nie tylko przez mistrzowską formę i kolor, ale przez to odgadnięcie tajemnicy przyrody, trudnej do odwzorowania, przez to dopatrzenie się w niej tego wszystkiego, co raczej więcej czujemy, niż widzimy i tę stronę pozamateryalną przedmiotu, która przemawia naraz do wszystkich zmysłów, a nie koncentruje się tylko w oku. On to poraz pierwszy dał w swoich obrazach cały szereg pewnych stanów natury z takiem odczuciem, że wprawdzie nie wydają się nam one nowemi, bośmy to już kiedyś czuli, tylko nikt tego nam nie uzmysłowił. Jego bagniska, moczary, cisze nocne, dymy ścielące się żałobną wstęgą po polach w blaskach konającego słońca jesiennego, jego burze, przejmujące, straszne niemal wieczory jesienne, lub też kwietne pola w czas niedzieli czerwcowej, to ostatni wyraz tego co dać można w pejzażu. I tu znowu każda chałupa, każda sterta siana, drzewo, każdy niemal krzak i trawa żyją swojem odrębnem życiem, zlewają się z ogólnym nastrojem kapitalnej całości. Jak ojciec światowego pejzażu, Ruisdael, mógłby powiedzieć Chełmoński: „wy portretujecie ludzi, ja zwierzęta, drzewa i trawy". Jest w tem tchnienie ogólnego życia natury, jest zrozumienie najistotniejszych jej przejawów, jest wyczucie tego pulsu, bijącego zgodnym rytmem w wszechświecie, to cudowne zespolenie się duszy ludzkiej z duszą istnień....

Nie potrzeba podnosić, że wpływ Chełmońskiego na rozwój pejzażu polskiego był olbrzymi, zwłaszcza od kiedy francuski impresyonizm na dziełach jego wycisnął swe piętno, przetrawione potężnym indywidualizmem artysty. „W Chełmońskim — pisze autor „Współczesnego malarstwa polskiego" — szukać należy nie ostatniego słowa, lecz genezy kierunku; on jest twórcą, który dążności swe narzucił innym, który im prawo obywatelskie w sztuce wyrobił".

Galerya miejska posiada prócz „Racławic", o których już mówiliśmy, dwie jeszcze inne, bardzo ciekawe rzeczy: jedna to noc księżycowa z doskonale odczutym nastrojem przyrody pogrążonej w sen srebrny, druga to typowy obraz Chełmońskiego z świetnymi postaciami ludzi i koni, wraz z „Racławicami" jedna z pereł lwowskich zbiorów.

Artur Schröder.



Stary kościół modrzewiowy w Sękowej.

SIARY.

Rozpoczynamy w wydawnictwie naszem dział nowy, choć zapowiedziany od początku. Wyjdziemy z murów miasta i pójdziemy w kraj. Gdzie się splotła sztuka z naturą, architektura, pamiątki historyczne, gdzie przeszłość nagromadziła pomniki, choćby po nich zostały tylko szczątki, gdzie są ślady kultury — i gdzie z obalin czy ruin odradza się nowe życie, lub budzi nowa kultura — tam pójdziemy.

Oczywiście po ziemiach polskich. Ale słusznie pójdziemy przedewszystkiem po tej dzielnicy. Zaczniemy od siedzib starych i nowych, pańskich i szlacheckich, szukając śladów kultury i piękna w naturze, kultury odziedziczonej i tej którą żywe pokolenie wnosi. Cały szereg zamków i pałaców i dworów polskich w przygotowaniu, w nowych oryginalnych zdjęciach.

Red.



Minister DŁUGOSZ.

Podgórze zachodnie to jedno pasmo krajobrazowych piękności. W tle Karpaty czy Tatry, kraj falisty, poprzerzynany rzekami słynął z dawna ze swej piękności, — Krośnieńskie, Jasielskie, Gorlickie — nosiły dawno miano „ogrodu".

Ale upadająca Polska zostawiła już to Podgórze spustoszone, domową wojną najprzód, potem przyszłą gospodarka dewastacyjna nowych panów kraju, którzy w lot uprzątnęli olbrzymie lasy Podkarpacia w majątkach koronnych czy duchownych. Były tu przeważnie majątki i siedziby szlacheckie, dwory i dworki w których rozgościł się zastój lub upadek.

Dopiero ostatnich kilkadziesiąt lat, głównie dzięki górnictwu i przemysłowi naftowemu, który najpierw na zachodzie rozwinął się do większych rozmiarów, choć go wnet zdystansowała wydajność płynnego złota we wschodniej części kraju, potem dzięki jakimś początkom przemysłu, liniom kolejowym, kraj się zaczął odradzać, okolicami nawet zakwitł. Cały szereg siedzib niedawno podupadłych odżył, zaczął się odbudowywać i zabudowywać. Gdzie nowa fortuna dostała się w ręce ludzi kultury, poczucia obowiązków narodowych, społecznych, tam powstały nowe centra cywilizacyjne.

Do takich należą Siary. Własność to dużego „nafciarza", jednego z niewielu prawdziwych milionerów, co pracą i wytrwałością, sporą inteligencyą i dużem szczęściem doszli do znacznej fortuny, żeby jej zaraz użyć na dalszy rozwój kulturalny kraju, na wszystkie cele narodowe i społeczne. Powiedział jeden wiedeński milioner w czasie gdy wytryskały nowe fortuny z pod ziemi: *Ein jeder Lump der eine Milion hat, glaubt Millionär zu sein.* Nafciarstwo dało życie wielkim milionom, ale olbrzymie majątki wyszły z kraju żeby się zamienić w pałace, ringstrasowe domy, wille na Riwierze czy po austryackich, czy niemieckich ziemiach. Ale nawet, te co zostały w kraju, tylko wyjątkowo zostawiły ślady kultury, odrodzenia kraju.



Pałacyk w Siarach.



Wejście na terasę.



Terasa ogrodowa.



Pergola w parku.



Pergola od sadzawki.



W parku.



Dom ludowy.



W bursie sypialnia.



W bursie jadalnia.



Sala teatru ludowego.



Otwarcie domu ludowego z rodziną Długoszów we środku.

Władysław Długosz rozpoczął „nafciarstwo" na zachodzie, w tych Siarach, które są dziś jego własnością, w tem środowisku pierwszych ognisk przemysłu naftowego jak Sękowa, Lipinki, Ropa, Ruska Ropnica, Kobylanka. Syn radcy sądowego w Krakowie, po studyach realnych i technicznych w Krakowie i Pradze, rzucił się w naftę. Zaczynał od skromnego stanowiska kierownika szybu u ówczesnego dziedzica Siar, właściciela kopalni p. Dębowskiego, dziś swego teścia. Pracą, sprytem, technicznemi wiadomościami, zmysłem ulepszeń w lot dorobił się fortunki z którą poszedł na wschód, skąd leciały wieści o wydajności niebywałej źródeł. Rozpoczął od Borysławia, nabywa tereny, a że się poszczęściło, gdzie puszcza świder dobija się nafty, *selfflowingi* idą jeden za drugim, tereny naftowe w Schodnicy, w Tustanowicach pokrywa las wieżyc, szczęście splata się z technicznemi ulepszeniami, Długosz wprowadza ulepszony system głębokich wierceń, buchają z podziemi krocie, wnet miliony. Długosz był już w r. 1895 milionerem, wielkim nafciarzem, oddającym wielkie usługi nafciarstwu krajowemu, — kiedy, kilkanaście lat temu, już pan dużej fortuny, wielu fabryk i kopalni wrócił do tej siedziby z której wyszedł, do Siar.

Odkupując od swego teścia Siary i Sękowę — i w Siarach rozszerzając i zdobiąc stary dwór, urządził sobie siedzibę, prawie tylko letnią, bo rozliczne czynności publiczne zmuszały go do działania i stałej siedziby we Lwowie — żeby ją wnet zamienić na Wiedeń, na rezydencyę ministra dla kraju naprzeciw dolnego Belwederu.

Ogromna działalność ekonomiczna i społeczna postawiła go wnet na czele mnóstwa instytucyj. Gorlickie zrobiło go marszałkiem powiatowym, rolnicy powołują na prezesa Towarzystwa Gosp. okręgowego, jest prezesem Izby pracodawców w przemyśle naftowym, prezesem Tow. Ubezpieczeń Wisła, Banku ludowego, prezesem Kasy Oszczędności w Gorlicach, zakłada fabryki, wiąże spółki mleczarskie, zakupuje kilkadziesiąt morgów w Sokole pod Gorlicami pod szkołę gospodarską, buduje w Siarach najwspanialszy w kraju Dom ludowy, z salą teatralną dla ludu, w Gorlicach stawia bursy dla synów włościańskich w szkołach średnich.

Niedziw że go porywa życie publiczne, moloch polityki, stronnictwa rwą się o niego, ale z przekonania oddaje się całą duszą odrodzeniu ludu, zostaje wiceprezesem Stronnictwa ludowego, wchodzi w 1911 do parlamentu wiedeńskiego, żeby w lot otrzymać tekę ministra dla kraju, (pierwszy minister - przemysłowiec w Austryi), którą dzierży zaszczytnie, oddając nowym obowiązkom wszystkie siły. Ale ani urok dostojeństwa, ani nowe pole działania nie są wstanie sprawić — żebyśmy niesłyszeli nie raz: „czy ja bym niezrobił więcej w kraju", — a dusza leci tam do Siar, które zamienił w jedną z prześlicznych siedzib kraju.

Siary i Sękowa położone u stoku góry Bartnicy (632 mtr) i Rychwałdskiej (629 mt.) nad Siarką i Sękową, do której pierwsza w Siarach wpada, mają niezwykle malownicze położenie.

Prześlicznie położony dwór na znacznej wyniosłości (26 m.), prawie prostopadle położonej nad rzeką, stare drzewa dawały warunki stworzenia rezydencyi pańskiej, o wytwornym smaku, dużym stylu. Terasa, pyszna pergola w Parku nad stawem, nowo budujące się terrasowane zejście z góry do rzeki, to dzieła architektury, które prowadzi zakochany w Siarach, poświęcający tam prawie cały czas, lwowski architekt Halicki. Ściany zaludniają się obrazami wybitnych mistrzów polskich, terrasy zaludnią się wnet mnóstwem marmurów.

Ale na chwilę nie ustaje działalność publiczna: — minister uratował śliczny modrzewiowy kościółek, w Sękowej, prastary choć niewiadomej daty powstania. Parafię tutejszą założył Kazimierz W. przywilejem wydanym w Bieczu 1346 r. Ale ludność urosła, ofiarnością pani Szymonowiczowej stanął nowy kościół. p. Długosz dał okładzinę obsydy drewnianą, stale, oddał malowanie kościoła prof. Dembickiemu a witraże Żeleńskiemu.

Należały się te kartki pięknej siedzibie i kulturalnej działalności polskiego milionera i ministra.

Z. Junosza.

Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI. Wydawca: Spółka wydawnicza „SZTUKA".

Drukiem Artura Goldmana we Lwowie.

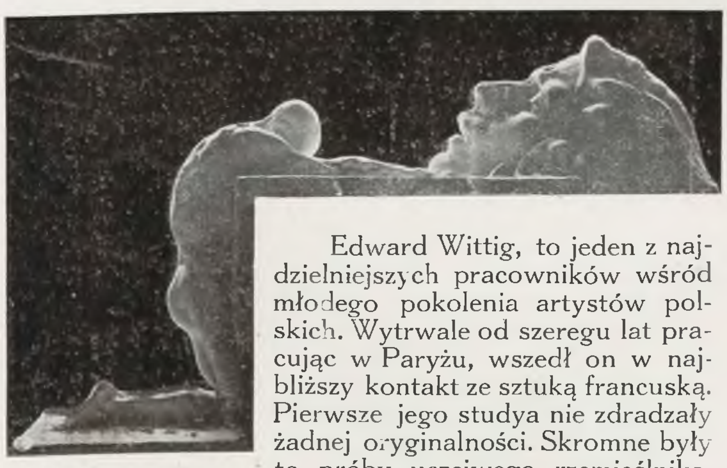
EDWARD WITTIG.

EWA.





EDWARD WITTIG.



PRZEZNACZENIE
1903 (Kamień.)

Edward Wittig, to jeden z najdzielniejszych pracowników wśród młodego pokolenia artystów polskich. Wytrwale od szeregu lat pracując w Paryżu, wszedł on w najbliższy kontakt ze sztuką francuską. Pierwsze jego studya nie zdradzały żadnej oryginalności. Skromne były to próby uczciwego rzemieślnika, który się uczył, cierpliwie studyował naturę i powoli ale konsekwentnie zdobywał co raz to większą łatwość rzemiosła. Wysiliwszy się na najtrudniejsze próby wyszlachetnił przedewszystkiem rzemiosło swoje.

Przez takie koleje przechodził każdy wybitny rzeźbiarz ze szkoły Rodina: czy to Schnegg, czy Despiau, czy Bourdelle, czy wreszcie Maillol, ten najpoważniejszy dziś stylista w rzeźbie.

Wittig poszedł odrazu na naukę do prawdziwych mistrzów. We Francyi istnieje jeszcze wśród rzeźbiarzy tradycya średniowiecznych snycerzy, pracujących i doskonalących swe rzemiosło nie w Akademiach, ale w pracowniach mistrzów i pod ich okiem. Tak też zaczął Wittig swoją karyerę, terminując u sławnego medaliera Charpentier'a.

Medalierstwo, to gałąź sztuki, która zanika dziś prawie i tylko przez niewielu uprawianą jest jeszcze w stylu poważnym. Wogóle wyrodziło się ono w produkcyę czysto rzemieślniczą, tzw. *gravure en médaille.* Ostatnimi jeszcze przedstawicielami prawdziwego medalierstwa byli: Ponscarmé, Legros, Charpentier. Prawdziwi ci spadkobiercy sztuki i wielkich medalierów Renesansu, wpajali w swych uczniów smak, poczucie miary, klasyczną powagę.

Pierwsze prace Wittiga, medaliony, wystawione w Salonach paryskich, zdradzały już poważnego wirtuoza, który wyszedł ze znakomitej szkoły. Ale prędko porzucił on medalierstwo dla okrągłej rzeźby, w której jego temperament plastyczny w daleko większej się objawił pełni.

* * *

Wittig, jako jeden z młodszych, znalazłszy się wśród uczniów Rodina, całej tej plejady rzeźbiarzy z kwartału



NOSTALGIA
1903. (Bronz.)

Vaugirard, natrafił odrazu na tendencye sztuki nowożytne, które mimo całego swego modernizmu, odmienne jednak były od tego, co się mówi i słyszy w kołach zagranicznych artystów.

Na Vaugirard buntowano się przeciw Akademii, ale nie przeciw tradycyi. Tu na prawdę czuło się wielką kulturę rzeźbiarzy francuskich; tu z prawdziwą szczerością wypowiadano o sztuce Egiptu, Grecyi, Średnich Wieków, Renesansu myśli proste a wielkie, myśli przeżyte przez artystów, którzy się wczuli głęboko w wielkie pomniki sztuki. A przytem nigdzie cierpliwiej nie pracowano, nigdzie inteligentniej nie studyowano, niż w tych kilku pracowniach na Vaugirard, gdzie wszyscy lepsi grupowali się około Schnegga, Bourdelle'a, Despiau.

* * *

Początkowo był Wittig pod wyraźnym wpływem Rodina. Wzorem mistrza analizował formę, fragmentował masę, dążąc do jak największego realizmu. Wdzięk bryły podnosił on mniej akcentowaniem sylwety, niż subtelnem cieniowaniem płaszczyzn, niż kontrastami światła, grającego na profilach. Przy tem wrażenie sprawiały pierwsze jego marmury i bronz głównie tym czarem zmysłowym, jaki mają jego ciała ludzkie. Ale brak im było monumentalności. To zaś było winą głównie realistycznego pojmowania rzeźby, która nie powinna być oglądaną, jak to się w naszych czasach dzieje, bez związku z architekturą, musi ją sobie zastąpić tendencyą architekturalną, by nie być ogołoconą ze stylu. I to jest dążeniem po-Rodinowskiej rzeźby. Wyzwolona z realizmu mistrza, dąży ona do stylu, bez którego nie ma żadnej racyi bytu. Bo tylko styl podnosi monumentalność rzeźby. To też jest główną tendencyą Wittiga w ostatnich jego pracach i dlatego ucieka się on do wzorów sztuki starożytnej, skąd czerpie pojęcie form wielkich, które nie w rozmiarach, ale w monumentalnej koncepcyi odradzają swoją wielkość.

Pięknie pisze o Wittigu autor „Współczesnej rzeźby francuskiej", p. Czesław Poznański, wyrażając się w następujący o nim sposób:

„Jak każdy miłośnik życia, ukochał Wittig to, w czem najmocniej się może piękno jego przejawia — ciało ludzkie. Z miłością modelowana jest falistość kobiecych bioder, okrągłość ich piersi i szlachetna linia nóg; z miłością modelowana prosta linia męskich pleców, silne a harmonijne muszkuły ramion!

„Technicznie zaś rzeźba Wittiga nosi na sobie wyraźne piętno wieku XX. Skorzystał on z wyswobodzenia ze szkolarskich formułek XIX. wieku, które wytworzyli Rude, Barye, Rodin. Blizkim jest on owej świetnej plejady, która dziś tworzy chlubę rzeźby francuskiej: braciom Schneggom, Bourdelle'owi, Despiau. Odrzucił on wraz z nimi wszelkie dziury, wszelkie czarności w rzeźbie, by wrócić jej dawny splendor.

„Wiele się teraz mówi o kolorze rzeźby, i Wittig do grona tych należy, co owego koloru najusilniej szukają. Cóż mamy przez to rozumieć? To, że patyna bronzu, że białość marmuru tak licznemi mogą się mienić tonami, by dawać wrażenie kolorowości. Dla tych, którym herezyą by to pachniało, przypomnę, co mówi się o kolorowości akwafort Rembrandta. Otóż w bronzie te przejścia, te różnolitości tonów wydobywa się płaszczyznami, w marmurze zaś grą światłocieni. I zaiste, gdy na marmury Wittiga się patrzy, zdaje się, że ciało ich różowieje, nozdrza się rozdymają, pierś podnosi oddechem. Nie kłamią one życiu bezdusznemi sztuczkami,



SFINKS.
1904. Bronz.
Zakupiony przez Muzeum Luksemburgskie



BIUST P. G.
1905. (Marmur).
Własność Muzeum Alcorta w Buenos-Ayres.



BIUST STARCA.
1905. (Bronz.)

jak u wielu wirtuozów współczesnych, ale samem są życiem".

Ta sama zwięzłość i szlachetność form, ta sama elegancya linii cechuje nie mniej biusty Wittiga, niż jego kompozycye. W biustach jego jest zadziwiająca pewność konstrukcyi, a przy tem modelacya jak najbardziej uogólniona przez operowanie wielkiemi płaszczyznami, jest wprost matematycznie ścisłą. Nie są to tylko interpretacye portretowe — ale to często dzieła stylu poważnego.

Rzeźbiarz powinien bowiem i w biuście dojść do jednego wielkiego typu, w którym się indywidualizują tylko rysy i charakter danej osoby portretowanej, ale bez zatracenia w nim powagi monumentalnej. Tak też pojął Wittig pewne biusty swoje, które są jakby na modłę antyczną uroczyste.

* * *

Wittig z realizmu swych pełnych czaru ciał zmysłowych i biustów charakterystycznych wkracza obecnie w rzeźbę bardziej syntetyczną, bardziej idealistyczną, opartą na głębszych jeszcze studyach natury, a bardziej też wewnętrznie przetrawioną. Bo klasyk to w nowoczesnym duchu, który wtajemnicza się w pobudki twórcze i sposób widzenia starożytnych mistrzów.

Dwie wielkie prawdy mu przyświecają. Pierwszą, że proces rzeźbienia zależy od materyału, który narzuca warunki najściślej określone. Drugą jest ta, którą odkrył Rodin wpatrując się w rzeźby greckie i gotyckie, że światło przetwarza formy zewnętrze i że wykonanie dzieła rzeźbiarskiego należy zastosować do stopnia światła, jakie ma odbierać.

Tworząc tedy dzieła coraz większe rozmiarami, coraz też monumentalniejsze, jak ta tegoroczna „Ewa" jego w Salonie paryskim, główną ma troskę Wittig o to, by ostać się mogły jego rzeźby na powietrzu.

* * *

Rzeźby Wittiga wzróciły na siebie uwagę w ostatnich czasach najlepszych znawców europejskich, a między innymi ministra sztuk pięknych w Paryżu, który zakupił od niego jedną z jego figur bronzowych dla Muzeum Luksemburskiego.

Galerya Narodowa miasta Lwowa też posiada w swych zbiorach jedno z jego dzieł. Jest to „Wyzwonie", które jeden z krytyków scharakteryzował w następujący sposób:

„Spojrzawszy na nią, wzrok idzie za linią jej ciała biegnącą w górę, gdzie nad głową wznoszą się dwa splecione ramiona, a między niemi spokojna, zuchwała głowa patrzy wyzywająco. Ta kobieta nie potrzebuje robić żadnego gestu, by zyskać hołd tłumu, przemawia jedynie potęgą pięknego ciała, smukłością bioder i dumnie wyprostowaną głową, na którą pada cień ramion. Pociąga ku sobie i odpycha szyderczo".

A o to, co pisze o Wittigu w najpoważniejszym miesięczniku „L'Art et les Artistes" p. Fleury. „U Wittiga — wyraża się ten krytyk francuski — dłutem i pal-



WYZWANIE.
1907. (Bronz.)
Własność Galeryi Narodowej m. Lwowa.



KOBIETA I MĘŻCZYZNA.
1908. (Bronz.)



1905. PORTRET PANI K. (Marmur).

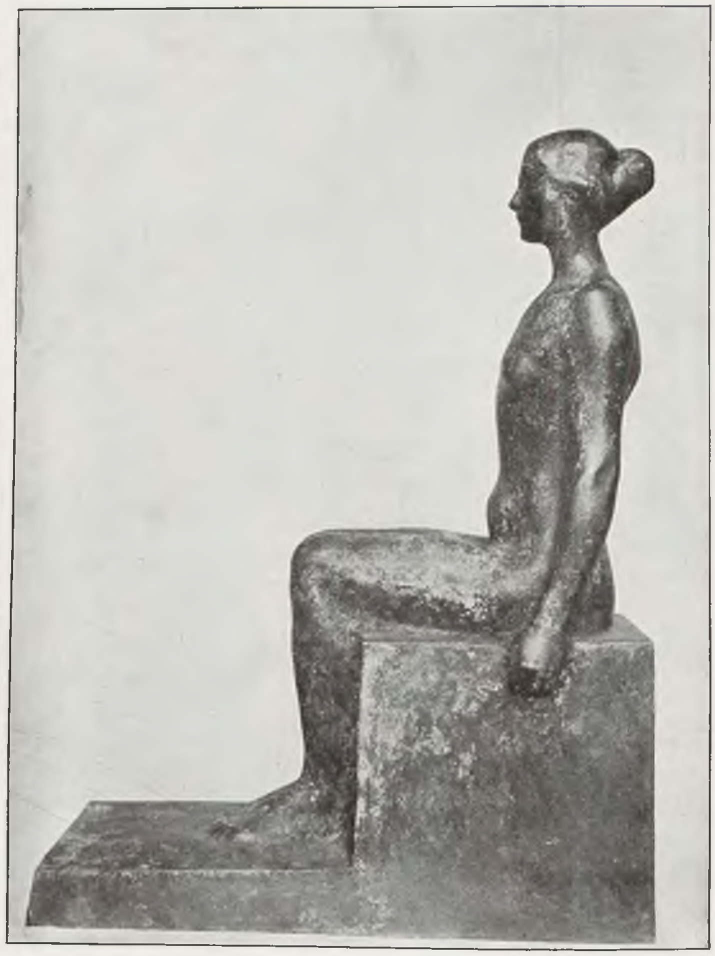
cami kierują tylko emocya i mistrzowskie zrozumienie wielkich linii syntetycznych". O jego Ewie zaś, figurującej w tegorocznym Salonie Marsowym pisze w dzienniku „L'Intransigeant" jeden z najniezależniejszych krytyków, poeta Apollinaire: „Ewa p. Wittiga jest ewokacyą tej olbrzymki, która wyszła z wyobraźni Baudelaire'a. Nasi rzeźbiarze powrócili do form prostych i pełnych. Oddalają się oni coraz bardziej od tej sztuki fragmentów, która była jedynym celem ich wysiłków w ostatnich latach. Ewa Wittiga jest znakomitym wzorem nowych tendencyi w rzeźbie, która chce być wyrazem stylu i życia zarazem".

Godnym wreszcie zacytowania jest głos młodego historyka sztuki, p. Władysława Tatarkiewicza o ostatniem dziele Wittiga. „W wielkiej — pisze on w „Słowie" warszawskiem, — centralnej rotundzie pałacu z polskich rzeźb stoi tylko rzeźba Wittiga. Rzeźba ta nie tylko z polskiej, ale ze wszystkich rzeźb Salonu wybija się na najpierwsze miejsce: z rzeźbami Bourdelle'a (twórcy projektu na pomnik Mickiewicza), Despiau, Jeanne, Poupelet i Halou reprezentuje ona przeciw falandze akademizmu dobrą, nową rzeźbę, oryginalną myśl rzeźbiarską i wielkie odczucie materyału. Ze wszech miar należy się jej dłuższa uwaga. Niejednemu musiała być ta „Ewa" Wittiga niespodzianką, niejeden zapewnie nie mógł poznać artysty, którego niedawne delikatne portrety i kompozycye miał jeszcze przed oczami. Rzeczywiście, daleka od niej do „Ewy" droga. Wszakże już prace lat ostatnich, Herma, Przebudzenie, mały akt kobiecy, w wyborze linii i płaszczyzn wykazywały zwrot do rzeźbiarstwa monumentalnego. Ewa jest dojrzałym owocem tego zwrotu. Kompozycya prosta zupełnie: postać kobiety nadnaturalnej wielkości leży na pagórkowem wzniesieniu, wolno falistą linią wznosi się w górę i opada linią głowy spuszczonej i zwiśniętego ramienia. Nowelistę, szukającego literackiego tematu, mniej może zajmie, tem za to bardziej miłośnika rzeźby i ten znajdzie tu to, czego w rzeźbie, jako takiej, szuka. Chodzi dookoła posągu i każda jego strona przedstawia mu całość, obraz zamknięty, żadna nie jest tyłem, nie przeznaczonym do widzenia i kosztem którego otrzymane są zalety innych stron. Ta „wszechstronność" rzeźby jest tryumfem kompozycyi. Całość zwarta, żadnego ażuru; można powiedzieć, że maximum materyi na minimum przestrzeni: nie stara się przezwyciężyć ciężaru kamienia, lecz chce właśnie wydobyć jego charakter, jego ciężar swoisty. Nie przenosi kształtów wprost z natury, lecz szuka linii ważnej; ujmuje linie, płaszczyzny i bryły zasadnicze i utrwala je tak, że kształt nie rozpływa się i nie ucieka.

„Poszczególne momenty ciała uwzględnia tylko, o ile mają znaczenie dla całości, stopniuje i rozkłada



ROZPACZ
1905. (Bronz.)



BOŻYSZCZE
1906. (Bronz.)

akcenty wedle rzeźbiarskiej ważności tych momentów; parę linii starczy dla zaznaczenia twarzy. A poszukiwanie linii zasadniczej łączy z poszukiwaniem życia konkretnego: stylizując, chce dać nie abstrakcyę, lecz właśnie życie. I właśnie dlatego jest ta Ewa tak żywa, że nie jest naturalistyczna, że chwyta życie nie na jego powierzchni, lecz w jego zasadzie, jego najbardziej zasadniczym wyrazie.

„Zaszczyt Salonowi przynosi ta polska rzeźba. Chciałoby się tylko widzieć ją nie w półmrocznej sali, lecz w zieleni ogrodu, na słońcu, które zagrałoby na falistych liniach jej miękkiego kamienia".

Umyślnie zacytowałem jak najwięcej głosów krytyki o sztuce Wittiga, by tem bardziej wyszczególnić tego rzeźbiarza prawdziwie szczęśliwego w naszych czasach, którego twórczość z jak najmniejszym się spotkała oporem ze strony krytyków i znawców sztuki.

Paryż, w kwietniu 1812(?) r.

Adolf Basler.



PORTRET PANI SZCZENIOWSKIEJ.
1907. (Marmur.)



MŁODOŚĆ.

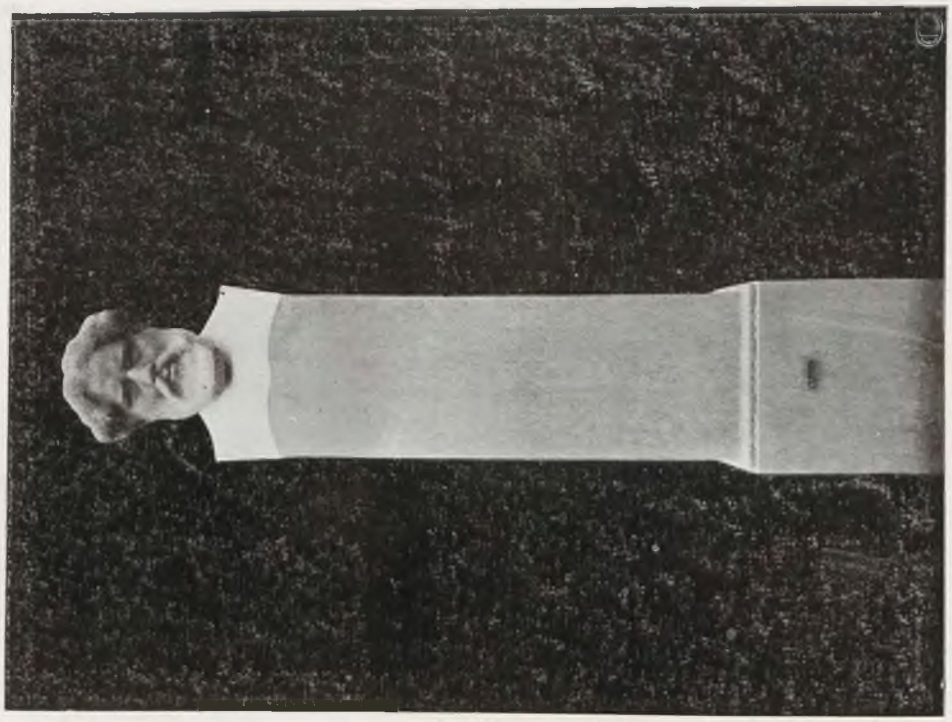
1907. (Marmur.) Własność Muzeum Narodowego w Krakowie.



PRZEBUDZENIE.
1908. Marmur.
Własność p. Thorna w Paryżu.



KOBIETA.
1908. (Bronz.)



BIUST POETY.
Kamień.
Własność p. J. Jaroszyńskiego na Podolu.



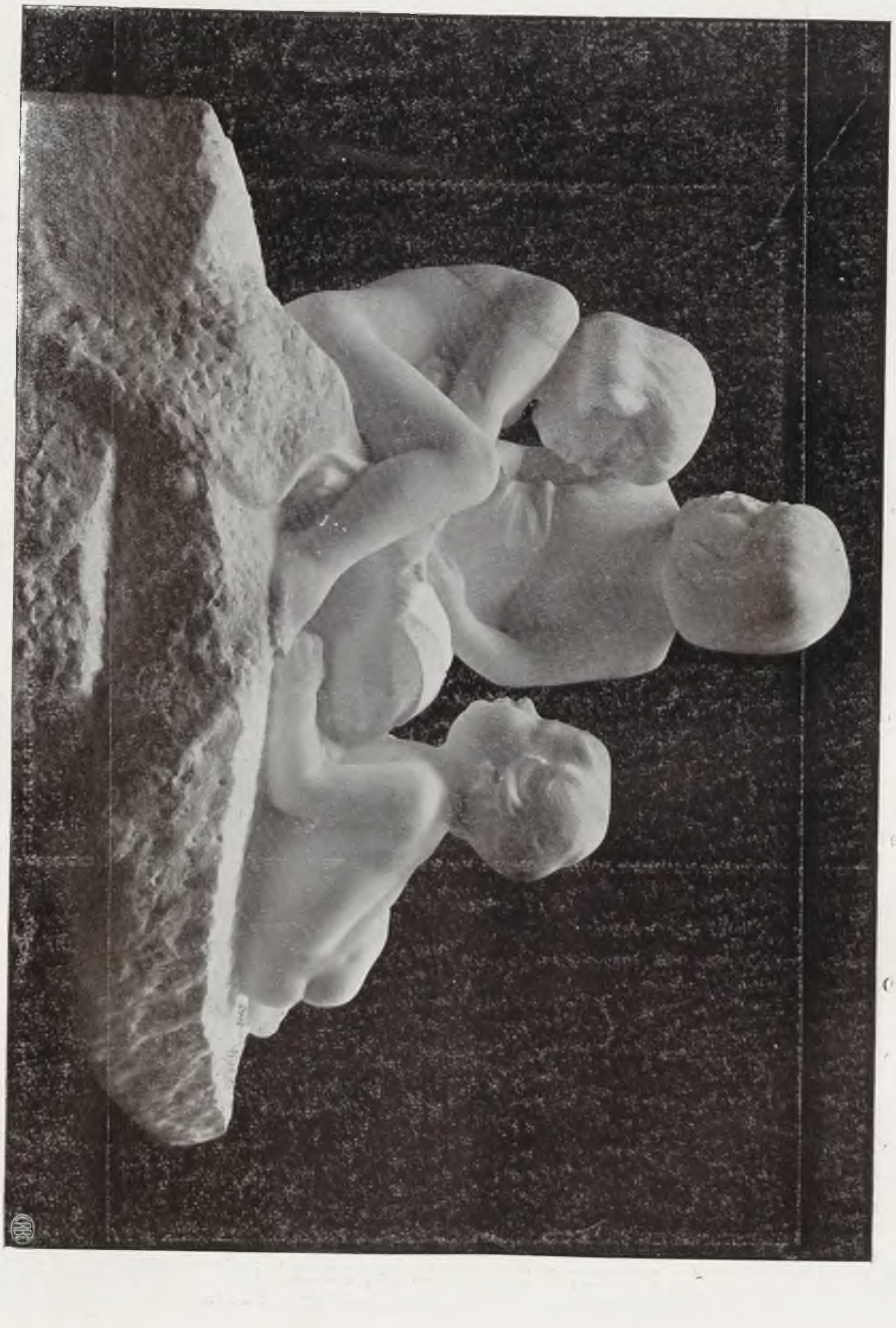
PORTRET P. SZCZENIOWSKIEGO.
1910. (Marmur.)



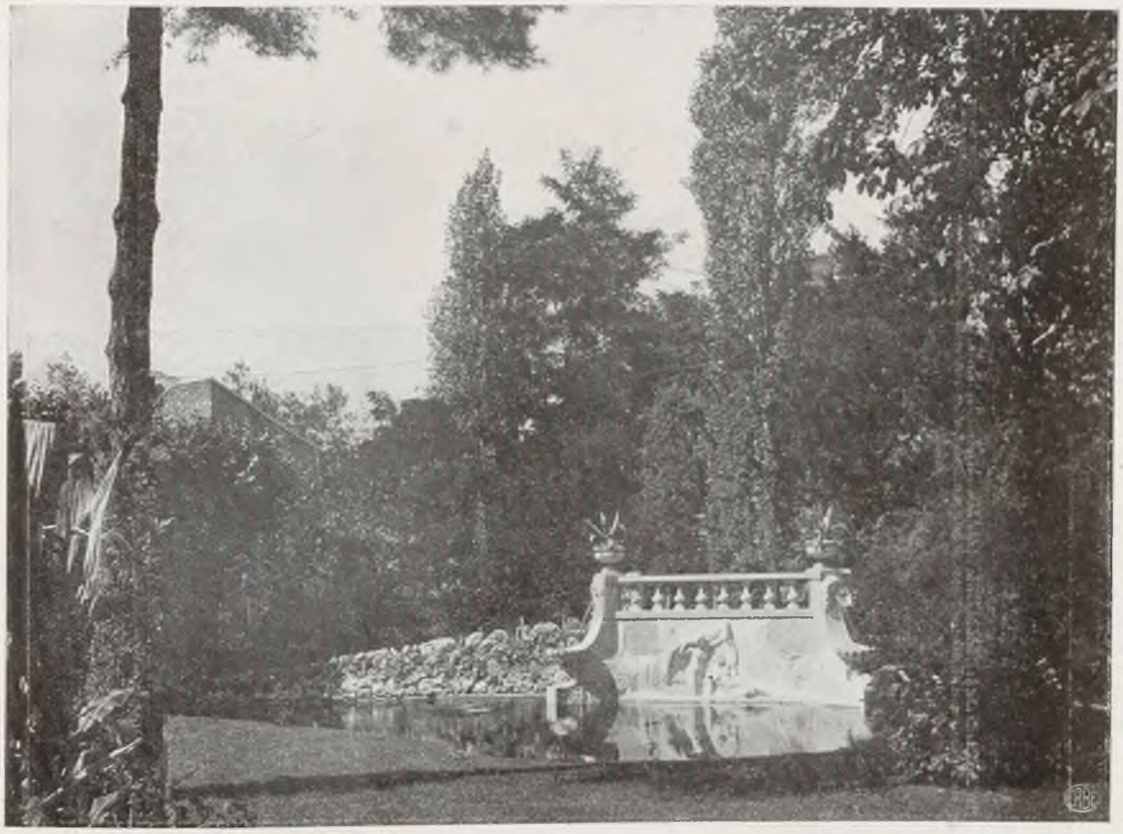
PORTRET P. SZCZENIOWSKIEJ I JEJ DZIECI.
1910. (Marmur.) Kapuścińce na Podolu

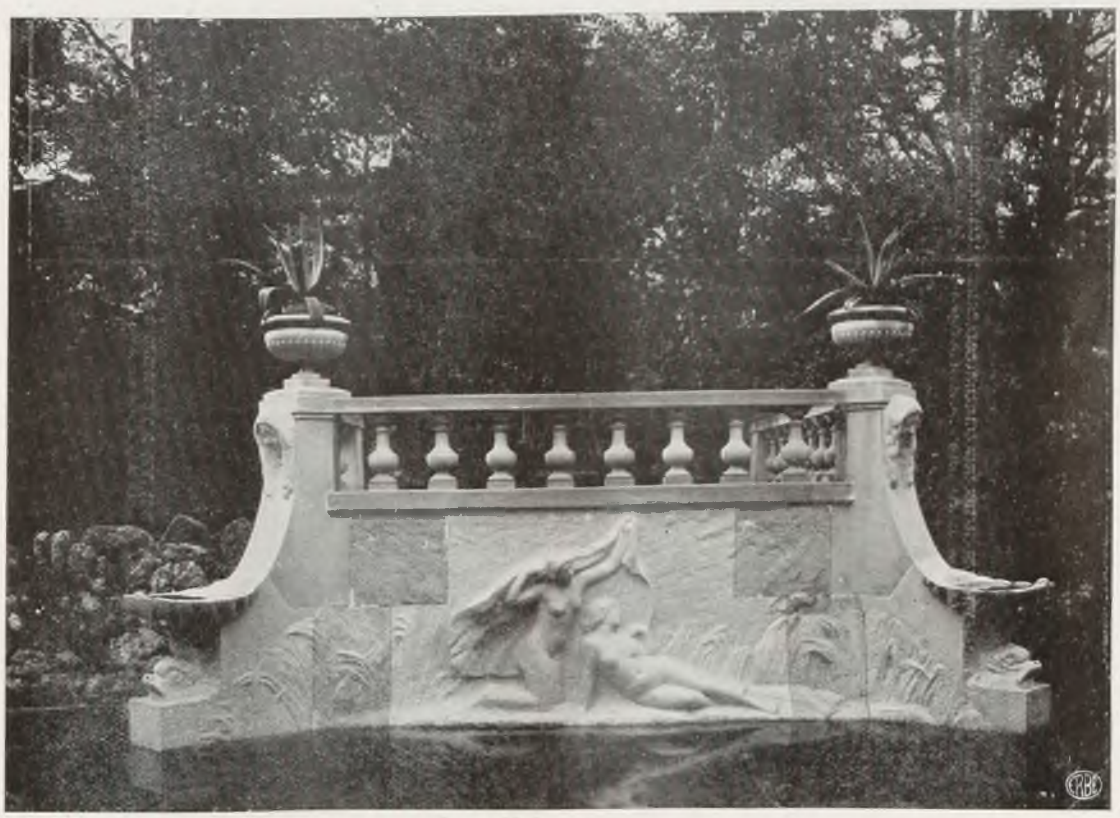


PORTRET P. SZCZENIOWSKIEJ Z DZIEĆMI
1910. (Marmur.) Kapuścińce na Podolu



GRUPA „DZIECI” PAŃSTWA SZCZENIOWSKICH.





FONTANNA. — 1910. (Marmury.)
W ogrodzie p. Stefana Drzewieckiego w Paryżu.



EWA.

1912. (Kameń.) Salon Paryski.



ZAMEK W PODHORCACH
od północy.

PODHORCE.

Rozpoczynamy w „Sztuce“ publikacyę zamków i pałaców tej dzielnicy Polski — od Podhorzec. Galicya ma zamki starsze, architektonicznie ważniejsze i piękniejsze, w założeniu większe i wspanialsze. W żadnym nie złączyło się jednak tyle warunków pięknego położenia, malowniczości, wielkich imion, skarbów i pamiątek i dzieł sztuki co w Podhorcach. Nadto, inne zamki, w posiadaniu i zamieszkaniu magnackich rodzin, noszą wszystkie cechy własności prywatnej, podlegają ciągle zmianom budowlanym i wewnętrznego urządzenia, modernizując się z dniem każdym, ulegając dyktatom utylitarnym, prądom mody i kaprysom smaku każdoczesnego właściciela. A wreszcie jako własność prywatna — niedostępne dla ogółu.

Podhorce, jedna z najpiękniejszych rezydencyi polskich, ocalała od najazdów i pożogi, zachowała się w całości jak ją hetman Koniecpolski zbudował w połowie XVII w. A choć ucierpiała w czasach upadku od nieszczęść ojczyzny i zaniedbań, — wypełniona po pułapy dziełami sztuki, sprzętami wielkiej historycznej i artystycznej wartości, zawierając pierwszorzędny polski zbiór portretów historycznych i pierwszorzędną polską zbrojownię, zamieniona właściwie w wielkie Narodowe Muzeum, utrzymywana prawie jak własność publiczna, dostępna w każdej porze, opleciona aureolą imion Koniecpolskich, Sobieskich, Rzewuskich, jest olbrzymim, nigdy dosyć nieocenionym skarbem tej dzielnicy, pierwszorzędnego historycznego, kulturalnego, pedagogicznego znaczenia w życiu narodowem.

A jednak, ta perła Polski w Galicyi, godna iść w paragon z najpiękniejszymi zamkami historycznymi Zachodu, nieustępująca zawartością słynnym rezydencyom najucywilizowańszych krajów Europy, dla Polski wyjątkowego znaczenia, — dla turysty specyał godny trudów dalekiej podróży, — godna trzech gwiazdek Baedekera, — to Chantilly polskie, ten Willanów naszej dzielnicy, — leżąca niedaleko wielkiego szlaku kolejowego, dostępna, zaopatrzona w względny komfort turystyczny, jest jeszcze właściwie jedną, wielką *terra incognita*, legendą — dla Polaków. Dziesiątki, setki tysięcy ciągnie na zachód, zwiedza i zachwyca sie obczyzną niemającą ani w cząstce wartości estetycznej, niemówiąc o historycznej naszych Podhorzec, — ale o swoich cudach nie ma pojęcia. Gdzieindziej takie Podhorce, dające się turystycznie połączyć ze Lwowem i z Żółkwią przeciągałyby turystów całe tłumy — a u nas...

Po raz pierwszy w polskiej literaturze podajemy Podhorce tak bogato ilustrowane, w przeświadczeniu, że za pośrednictwem „Sztuki“ zwrócić muszą uwagę obcych — i swoich. Organizował ś. p. Maryan Sokołowski naukową wyprawę do Podhorzec, która wróciła z bogatym plonem dla Akademii Umiejętności, — ale lata mijają, a publikacyi naukowej i historycznej doczekać się nie możemy.

Niech nasza publikacya Podhorzec toruje drogę bardziej wyczerpującej monografii. Przedewszystkiem niech otworzy oczy tysiącom: — „cudze chwalicie, — swego nie znacie“. *T. R.*

ZAMEK W PODHORCACH.



ZAMEK W PODHORCACH. Rysunek Jana Matejki.

Jednym z najpiękniejszych zamków w Polsce, chlubą i dumą Galicyi, jest zamek w Podhorcach, przesławny swymi zabytkami, pamiątkami, najautentyczniejszymi zbiorami wielkiej historycznej i artystycznej wartości, które zachowały się tu od połowy XVII w.

Zamek podhorecki powstał w pierwszej połowie XVII wieku. Zbudował go w latach 1635—1640 Stanisław Koniecpolski, hetman w. kor. († 1646), „dla uciech — mówi Oświęcim — i smacznego odpoczynku po wojskowych trudach i Rzeczypospolitej zabawach, dlaczego też nad bramą takową dał był na tablicy marmurowej inskrypcyę: Sudoris Martii Victoria — Victoriae Triumphus — Triumphi Proemium Quies. (Rkp. bibl. Ossol. l. 224 str. 1213). Architekt dotąd nie jest znany. Wielkie jest atoli prawdopodobieństwo, że był nim Beauplan, nadworny inżynier hetmana, który nie szczędząc olbrzymich kosztów zamek podhorecki „uczynił na wszystką Polskę sławny“. (Oświęcim l. c). Współcześni unosili się nad jego okazałą budową, wspaniałem urządzeniem i prześlicznym ogrodem. Jakób Sobieski, wojewoda bełski i sąsiad Koniecpolskiego, zachwycony Podhorcami, ułożył w roku 1640 pieśń na cześć wzniesionego zamku, w której między innemi powiada, że „o czem Ruś gdzie indziej słyszała, to teraz będzie w Podhorcach miała“.

Syn hetmana, Aleksander Koniecpolski, chorąży koronny, nie mniejszą opieką otoczył dzieło ojca. Król Władysław IV. pragnąc je zobaczyć przybył tu w sierpniu 1646 r. z królową Maryą Ludwiką i całym dworem. Przyjmował go chorąży z niezwykłą okazałością. Jeden z towarzyszących Francuzów opisując to — taki zarazem przekazał nam opis podhoreckiego zamku:

„Jest to jeden z najpiękniejszych gmachów mieszkalnych w Polsce, zbudowany najwytworniej. Leży na wierzchołku lesistej góry, mając widok na równinę dwudziestomilowej rozległości. Dwa skrzydła boczne, połączone wielką środkową budową, czynią wspaniałe wrażenie po wejściu na dziedziniec. Całe to miejsce zabudowane jest nadto z trzech stron na spadzistości wzgórza. Cały pałac wewnątrz złocony i malowany. Od pola ogród składający się z trzech wielkich tarasów, które zajmują całą pochyłość góry. W pierwszej widać dwie wspaniałe groty, godne porównania z najpiękniejszemi gdziekolwiek, a nawet naszą grotą u św. Germana. Drugi taras ozdobiony jest również obszerną, odkrytą grotą, która tworzy facyatę. Znajduje się tam mnóstwo olbrzymich figur“.

W wojnach kozackich, zwłaszcza w roku 1648, poniósł zamek dotkliwe szkody, bo „po wielkiej części *rabie* chłopstwa został zrujnowany i napsowany“. Aleksander Koniecpolski († 1659) zrestaurował go na nowo i wspanialszą jeszcze nadał mu postać. (St. Zyznowski: *Currus gloriae Alexandri in Koniecpole Koniecpolski. Crac. 1657*). Z wojen tureckich szczęśliwym zbiegiem okoliczności wyszedł prawie nienaruszony. W roku 1682 Stanisław Koniecpolski, wnuk hetmana, widząc się w podeszłym wieku i bezdzietnym, darował Podhorce królewiczowi Jakóbowi Sobieskiemu a darowiznę odebrał imieniem tegoż Jan Sobieski. Królewicz Jakób objął je niebawem na siebie i wracając w roku 1687 z chybionej wyprawy pod Kamieniec, zatrzymał się czas pewien w Podhorcach, gdzie wystawnie przyjmował rodziców z całym dworem królewskim. Obecny temu dworzanin Francuz, Daleyrac, ciekawy w swem dziele (Les Anec-



WIDOK ZAMKU
od południa.

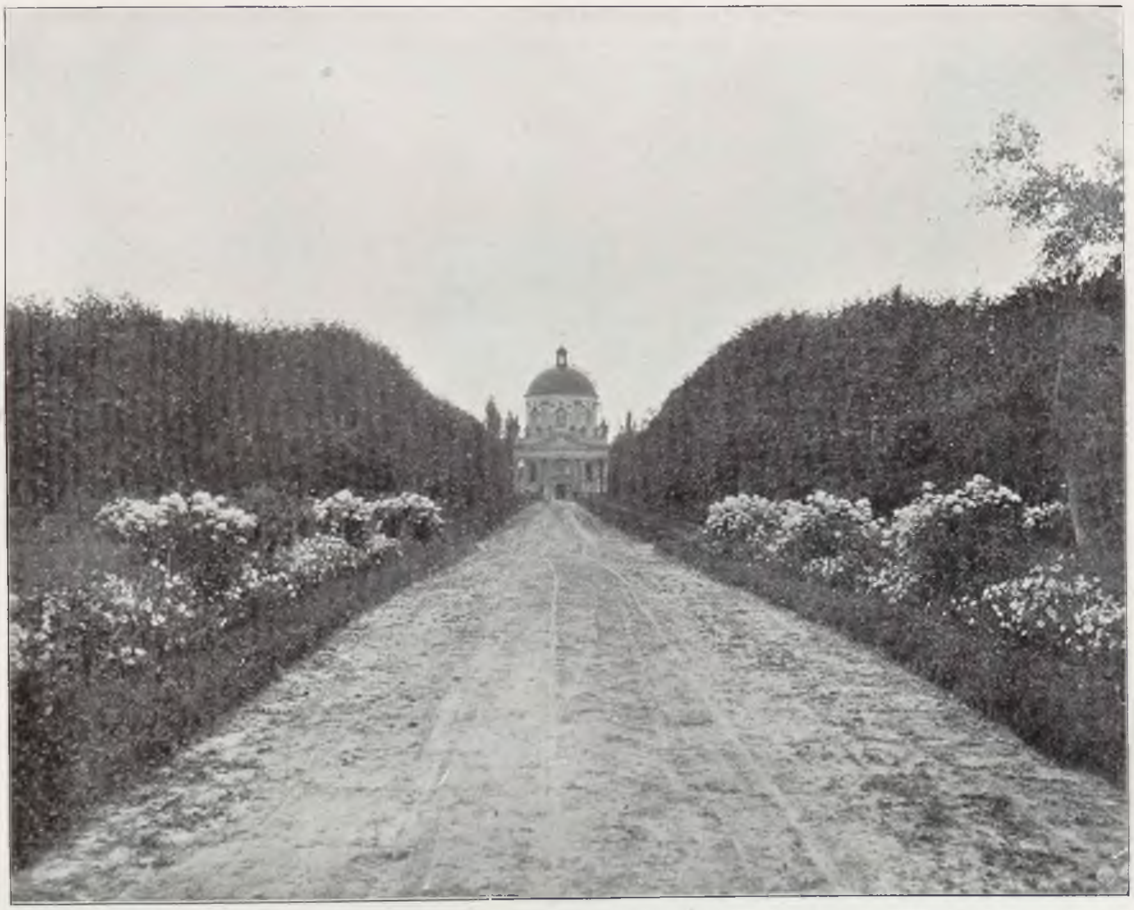


KOŚCIÓŁ W PODHORCACH.

dotes de Pologne. Paris 1699 t. II. str. 283—285) zostawił nam opis zamku:

„Zamek w Podhorcach — pisze — chociaż nieco szczupły, jest bez wątpienia najpiękniejszą budową w Polsce, a nawet w każdym innym kraju należałby do gmachów niezwykłych. Zbudowany w dobrym smaku, składa się on z głównego pałacu mieszkalnego, dwóch przybocznych pawilonów i małej smukłej wieży w pośrodku, ozdobionej kopułą i nadającej całemu budynkowi bardzo wspaniałą powierzchowność. Zbudowany jest cały z cegły, ozdobiony rzeźbą kamienną i ma chyba tę jedną wadę, że jest bardzo niewielkich rozmiarów i zbyt szczupły. Gdyby nie uderzająca piękność budowy i jej ornamentyki, nie możnaby nawet domyślać się, że to zamek magnata. Leży on na krawędzi wysokiej góry, pod obroną czterech małych z cegły murowanych bastyonów z okopem i rowem o kamiennych kontrszkarpach z kontrminami. Wszystkie te fortyfikacye zdają się jednakże służyć raczej dla oka, niż ku rzeczywistej obronie zamku. Niewielki podwórzec zamkowy zdobią bardzo okazałe galerye z poręczami, wykładane marmurem a połączone z długimi portykami na kolumnach. Wchodzi sie do pałacu wspaniałemi schodami pokrytemi kopułą. Apartamenta wewnątrz pałacu są dobrze rozłożone i nader ozdobne. We wszystkiem panuje wytworność i przepych pański. Do pokojów prowadzą drzwi marmurowe a ściany lśnią się od złota i malowideł. Podwójny rząd pokojów przypomina styl włoski a zbiega się na koniec w jedną salę ogromną o dwojgu drzwi, prowadzących na balkon. Otwiera się stamtąd widok na bastyon i okopy, okryte kamieniami na kształt tarasów. Kaplica w środku zamku, mająca wysoką kopułę u szczytu, jest prawdziwem cackiem tak pod względem architektury i proporcyonalnych kształtów, jak i co do urządzenia swojego wewnątrz, nadzwyczajnie bogatego w malowidła i tysiączne ozdoby z marmuru i ze złota.

„Nic powabniejszego jak widok zamku. Ogarnia on nieprzejrzane okiem płaszczyzny, poczynające się u stóp góry, tudzież pięć czy sześć oparkanionych tarasów, które wznosząc się coraz wyżej, tworzą tyleż różnopiątrowych ogrodów, obfitujących w groty, statuy, sadzawki, pawilony na wielkich słupach murowanych i w parapety wyłożone po wierzchu kamieniem.



WIDOK NA KOŚCIÓŁ
z alei zamkowej.

Z jednego ogrodu do drugiego prowadzą piękne schody a poza ostatnim ogrodem rozpościera się po całej reszcie góry i ciągnie się aż ku gościńcowi poniżej piękny sad owocowy. Po prawej i po lewej stronie sadu wznoszą się dwie wielkie altany w kształcie podkowy, skąd nowe schody prowadzą na sam szczyt góry. Na pierwszy rzut oka przypomina zamek podhorecki Chateau neuf w St. Germain, który takie samo prawie ma położenie.

„W wojnie domowej, która wybuchła po buncie ukraińskim, Podhorce ucierpiały wielce od Kozaków. Sam zamek wszakże, fortyfikacye a nawet jeden z terasów czyli owych ogrodów uszły drapieżnych rąk Kozactwa i wydatkiem stu tysięcy talarów zatarto wszelkie ślady zniszczenia".

Po śmierci króla Jana III. przy dziale majątku, przeszły Podhorce wraz z Oleskiem na własność Konstantego Sobieskiego, który dobra te odsprzedał w roku 1720 Stanisławowi Rzewuskiemu, hetmanowi w. kor. Rzewuski dzieląc nabyty majątek, oddał Olesko starszemu synowi Józefowi Sewerynowi, a Podhorce młodszemu Wacławowi, który po śmierci brata (1754) objął także i Olesko. Jemu to zawdzięczają Podhorce nagromadzenie tylu cennych pamiątek. Mieszkając tu stale do roku 1767 w otoczeniu licznego dworu, uczynił zamek podhorecki przybytkiem sztuk pięknych, zgromadził książki i arcydzieła malarstwa, urządził zbrojownię, zbierając liczne po Sobieskich pamiątki, rozprószone po całej Polsce. W roku 1767 wyjechał na sejm, skąd więcej już nie powrócił, wywieziony na rozkaz Repnina wraz z synem i innymi senatorami na kilkuletnie wygnanie do Kaługi.

Gdy w roku 1773 powrócił z niewoli, ulubione Podhorce znajdowały się już pod panowaniem austryackiem. Nie wrócił więc do nich, lecz osiadł w Siedliskach pod Chełmem, tu w r. 1779 dokonał żywota.

Nieszczęścia hetmana nadwęrężyły silnie znaczną fortunę Rzewuskich, co dotkliwie odbiło się przedewszystkiem na zamku podhoreckim, pozbawionym opiekuna.

Spadkobiercy w przykrem znaleźli się położeniu. Dla zaspokojenia licznych wierzycieli w Galicyi ogłoszoną została urzędownie kryda, której następstwem było wystawienie dóbr hetmańskich na licytacyę. Cały majątek ruchomy hetmana został nią również objęty, inwentarze zaś i protokoły licytacyjne sporządzone







BRAMA ZAMKOWA.

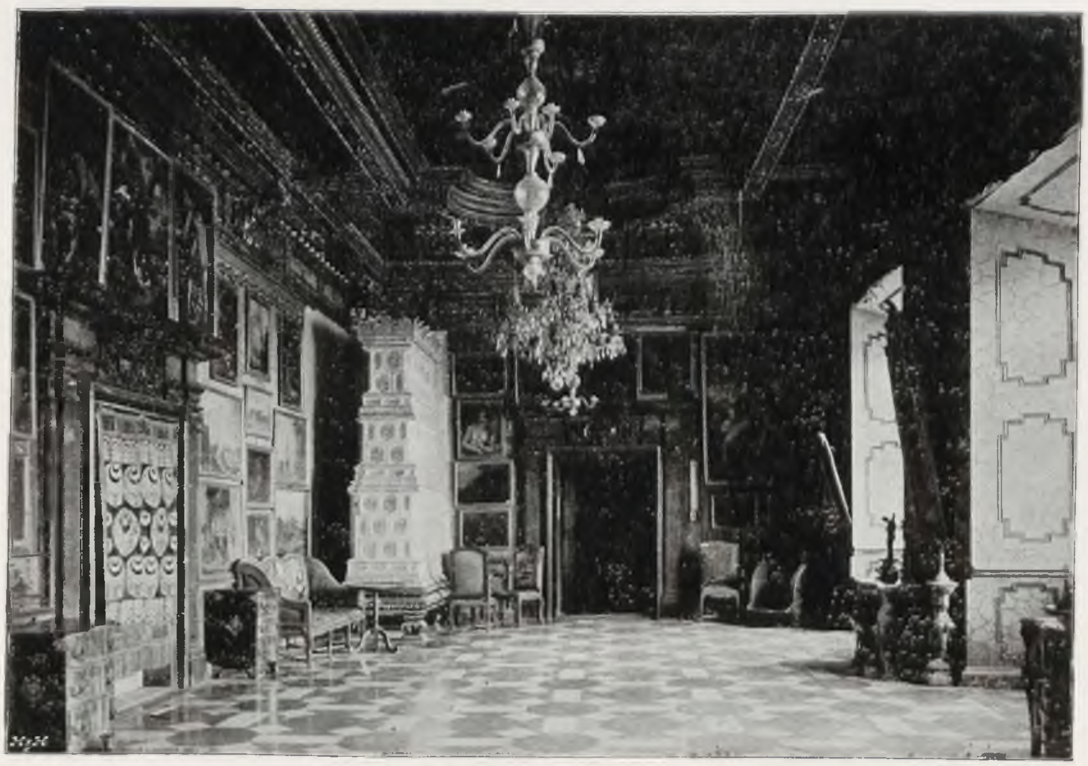


SALA RYCERSKA.

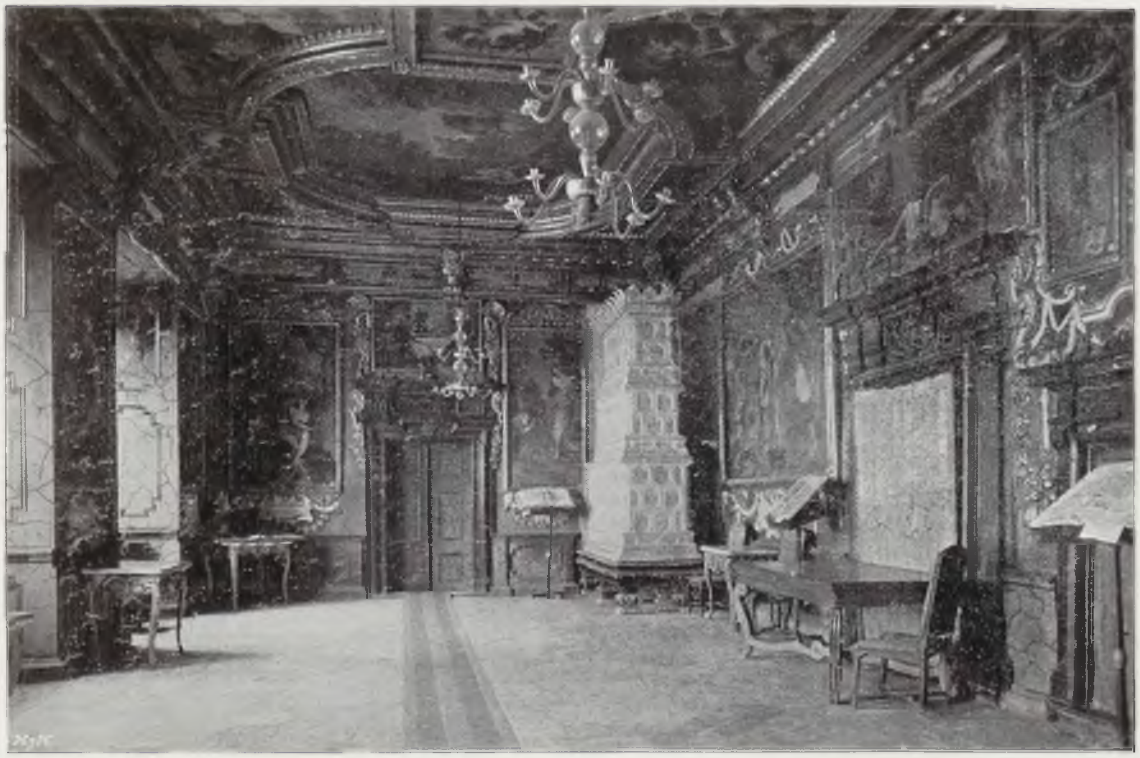
z tego powodu, a znajdujące się obecnie w zbiorach autora, dają dokładne wyobrażenie, jakie bogactwa zapełniały wówczas zamek podhorecki. Licytacye rozpoczęto w r. 1782 od sprzedaży garderoby, złożonej z licznych kontuszów, żupanów, delii, mundurów itd., a w cztery lata później, w 1786 r. w dniach 9. do 11. października i 30. listopada poszły pod młotek: klejnoty, srebra, bronzy, porcelana, szkło, materye i tkaniny, zegary, broń, meble, obrazy, biblioteka i wina — ocenione razem na 152.855 złp. Sprzedano w ich rzędzie za bezcen tarcze złotem cyzelowane, złote ładownice, dyamentami i rubinami sadzone, bogate srebrne rzędy, kulbaki w złoto i srebro oprawne, karabele złotem nabijane, srebrne pozłociste buzdygany, sahajdaki wykładane perłową konchą, pierścienie z drogimi kamieniami; setki srebrnych talerzy, mis, półmisków, waz, lichtarzy, tac, roztruchanów, łyżek, noży, czarek, puharów, flasz, kubków, rondelków i wyrobów filigranowych; dalej mnóstwo naczyń i wyrobów porcelanowych i farfurowych chińskich, saskich, gdańskich, wiele różnorodnych kobierców, makat, dywdyków, pasów, kotar, szpalerów i całych obić z różnych sal zamku, przeszło sto zwierciadeł, liczne zegary różnych kształtów i fabryk, mnóstwo janczarek, rusznic, sztućców, szturmaków, fuzyj, pistoletów i szabel.

Wśród mebli, złożonych z długiego szeregu stołów, stolików, biurek, kanap i krzeseł, skórą lub adamaszkiem wybitych, wśród szaf, szafek, taboretów itd. przeważały wyroby kolbuszowskie, gdańskie i głogowskie. Sprzedano też pojazdy nowe i staroświeckie i część zasobnej biblioteki, w której nie brakowało rękopisów „greckich na pergaminie“. Nie wyłączono z licytacyi i dwu buław hetmańskich, dzwonów z kaplicy i czternastu spiżowych armat, co więcej, zdarto nawet z dachu zamkowego blachę miedzianą i w ilości 1600 arkuszy sprzedano za 200 złp. — Nabywcami byli bądź obywatele okoliczni, bądź handlarze, z różnych stron kraju przybyli. Co nie zostało sprzedane, to przewieziono do Lwowa, gdzie w r. 1787 nowe urządzono licytacye, na których wystawiono na sprzedaż i dobra ziemskie hetmana. Syn jego Seweryn Rzewuski, hetman polny koronny, nabył na nich Podhorce z częścią przyległych wsi i odkupił też niejeden z wymienionych przedmiotów, a między nimi wszystkie portrety i obrazy za 24 tysięcy złp. Inwentarze ruchomości zamkowych sporządzone po śmierci (1811) Seweryna Rzewuskiego, a następnie po śmierci





SALA KARMAZYNOWA.





SALA ZŁOTA.



SALA ZWIERCIADŁOWA.

(1824) jego żony Konstancyi z Lubomirskich, pozwalają dokładnie porównać, co w zamku hetmańskich pozostało zabytków, lecz niestety część ich sprzedano znowu na publicznej licytacyi w r. 1826 dnia 4. września.

Na tem nie skończyły się klęski zamku.

Nowy dziedzic Podhorzec, słynny Wacław Emir Rzewuski, który zginął bez śladu w bitwie pod Daszowem 1831 r., był tu tylko rzadkim gościem. Syn jego Leon za udział w powstaniu musiał emigrować za granicę. Zamek zostawiony przez szereg lat na łaskę chciwych rządców, uległ zaniedbaniu, bliskiemu zupełnej ruiny; mnóstwo cennych przedmiotów znikło bez śladu lub zostało zamienionych na inne bez wartości.

Dzisiejsze imponujące jeszcze zabytki podhoreckie — to tylko resztki ocalałe cudem od zagłady z owej ruiny materyalnej Rzewuskich!

Kres niszczeniu zamku położył w r. 1833 powrót Leona ks. Rzewuskiego. Ostatni potomek tej linii Rzewuskich uznał za swój obowiązek ratować szczątki ojcowskiej spuścizny i zamieszkawszy stale w Podhorcach, resztę życia poświęcił na ten cel. Przedewszystkiem zamek stojący prawie bez nakrycia, pokrył dachem i zabezpieczył od wpływów atmosferycznych. Wzmocnił częściowo walące się mury, odrestaurował niektóre sale, wszystkie zabytki troskliwą otoczył opieką. Na umiejętną jednak restauracyę brakowało funduszów. Bolejąc nad tem i czując zbliżający się kres życia — bez potomków — sprzedał w r. 1865 Podhorce z należącemi doń dobrami i zamkiem za znikomą sumę ks. Władysławowi Sanguszce, w przeświadczeniu że w tej rodzinie znajdą zrozumienie i opiekę, i pietyzm potrzebny. Kontrakt sprzedaży a raczej akt darowizny zawiera obowiązek, że ród ks. Sanguszków z dochodów majątku odrestauruie zamek, uporządkuje zbiory w tymże nagromadzone, jak niemniej powiększać je i utrzymywać będzie.

W r. 1867 ks. Władysław Sanguszko oddał Podhorce wraz z zamkiem synowi ks. Eustachemu. Ten czyniąc zadość woli ostatniego z Rzewuskich, zrestauro-



GABINET MOZAJKOWY.
Łoże sypialne Króla Jana. III.

wał go znacznym nakładem tak zewnątrz jak wewnątrz, uporządkował sale pierwszego piętra i ich pamiątkowe zbiory. Zamek zajaśniał odblaskiem dawnych hetmańskich czasów, ściągając rokrocznie liczne zastępy ciekawych.

Dziś nie grożą mu katastrofy minionych lat. Otacza go troskliwa opieka właścielki, ale ząb czasu robi swoje, stan wielu pamiątek jest wręcz opłakany i wymaga szybkiej akcyi ratunkowej, w interesie przyszłych pokoleń. Nadto drugie piętro dotąd jeszcze oczekuje restauracyi, a o powiększaniu zbiorów nic niestety nie słychać.

* * *

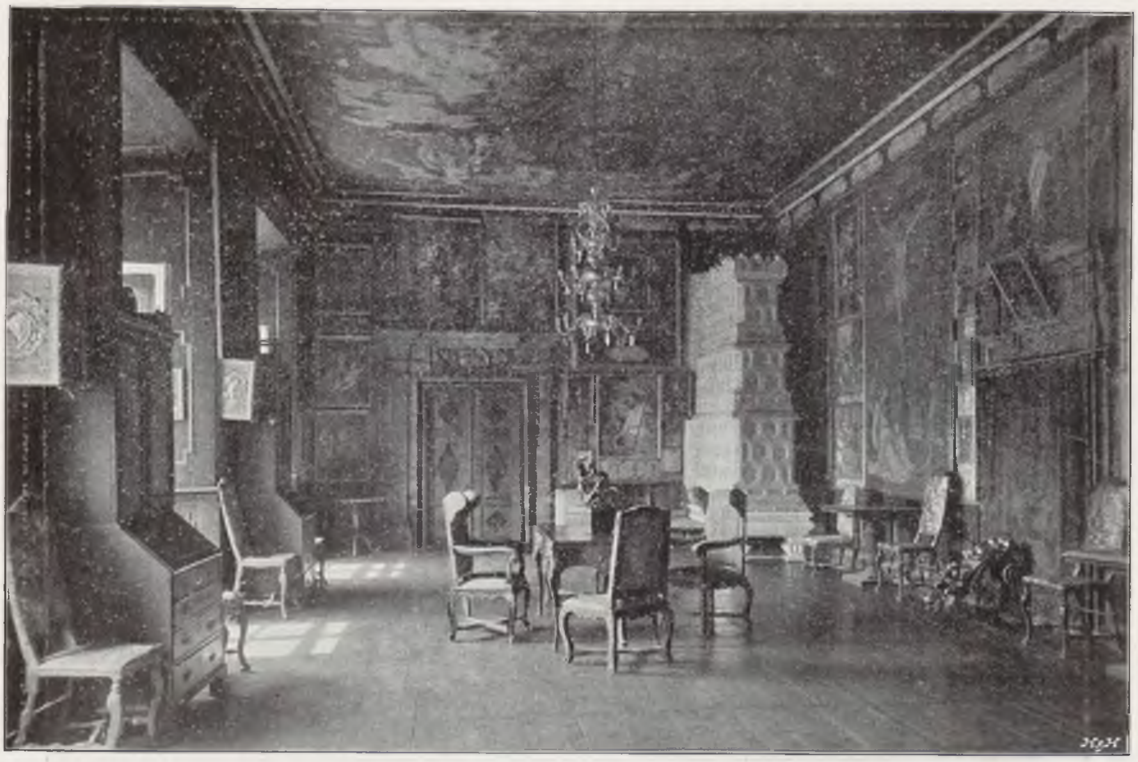
Zamek w Podhorcach leży 16 kilom. na północny wschód od Złoczowa, na płaskowzgórzu (399 metrów nad pow. m.), u stóp którego od północy rozciąga się rozległa równina doliny Styru. Przedstawia dwupiętrowy, prostokątny gmach z dwoma bocznymi pawilonami, otoczony w czworobok rowem i potężnymi murami fortecznymi z ciosu. Założenie i część architektoniczna zamku przeprowadzone w późniejszym stylu odrodzenia. Dach niegdyś miedziany, pokrywa obecnie blacha polakierowana na czerwono. Strome dachy obu bocznych pawilonów kończą się koronami, na których opierają się figury trzymające globy. Widok całego gmachu w ogóle, mimo swej prostoty sprawia miłe wrażenie siły i trwałości. Obramienia okien pokrywają naprzemian łukowe lub trójkątne obdasznice, okna przedzielają pilastry, a wszelkie narożniki są boniowane. Część środkowa występująca jako pół sześcioboku, tworzy przepiętrze, obrócone na kaplicę zamkową, a ozdobione zewnątrz zegarem słonecznym. Z każdego rogu muru fortecznego wyskakują pięcioboczne bastyony, opatrzone na cyplach strażniczemi, ośmiobocznemi wieżyczkami, wysuniętemi na wspornikach. Główna brama



POKÓJ CHIŃSKI.

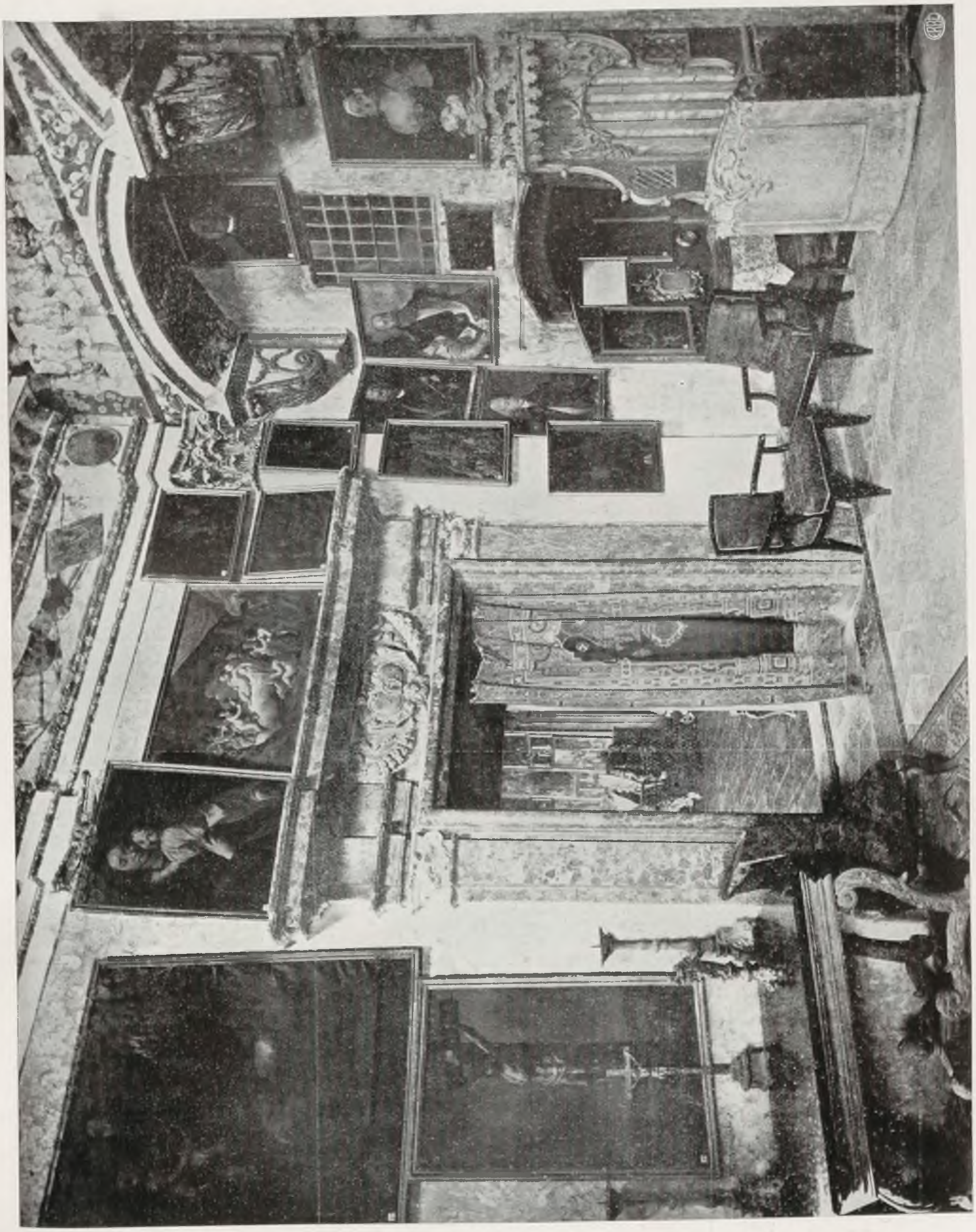


SALA ŻÓŁTA.

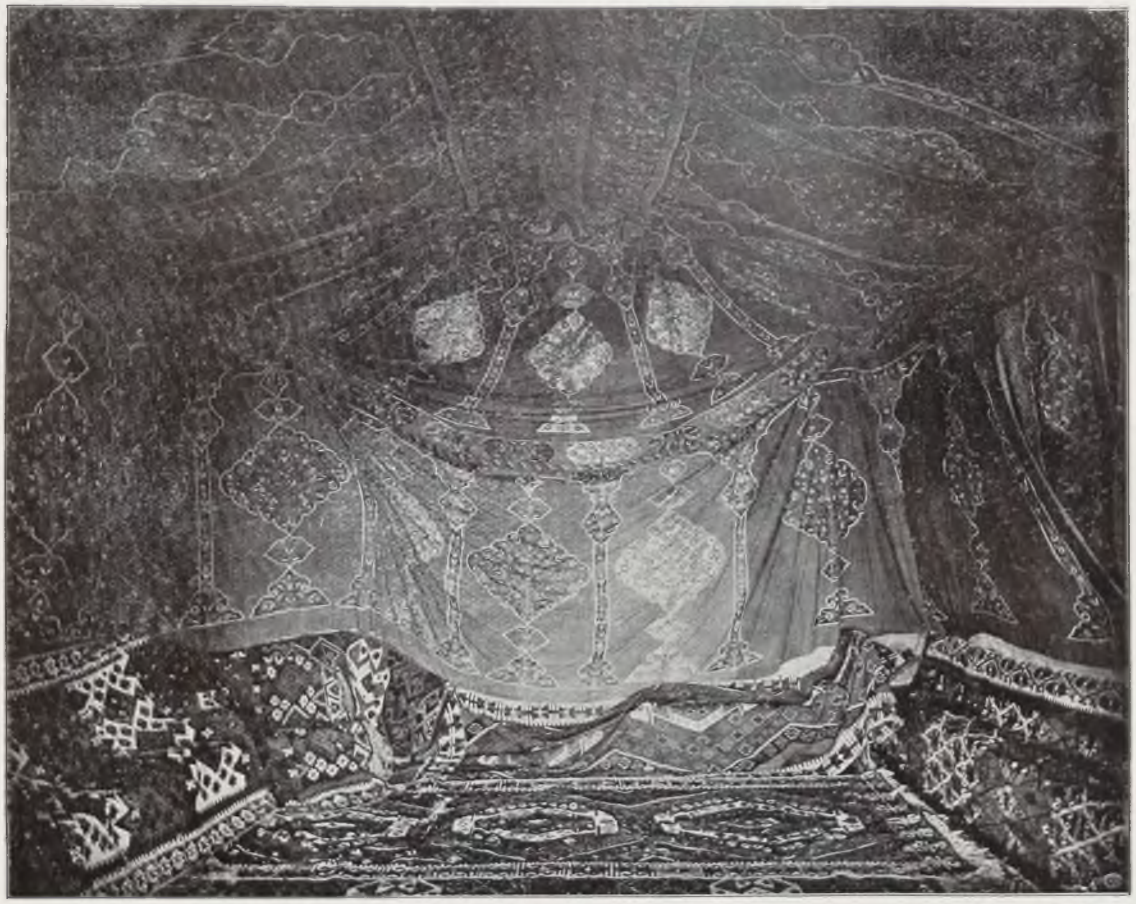




SALA ZIELONA
z obrazami Czechowicza.



KAPLICA ZAMKOWA.



NAMIOT TURECKI
zdobyty pod Chocimem.



WACŁAW RZEWUSKI
Hetman w. kor.
Portret ol. w Muzeum Nar. im. Kr. Jana III.

wjazdowa ze śladami mostu zwodzonego, znajduje się w kurtynie południowej. Wykonana jest z kamienia w stylu odrodzenia, o silnem boniowaniu i sklepiona łukiem płaskim. Boki jej zdobią półkolumny również boniowane podtrzymujące silne gzemsowanie i sopraportę, bogatą w tarcze i herby. Wszedłszy nią na czworoboczny, płytami wyłożony dziedziniec, po prawej ręce ma się studnię z kołem deptakowem, wzdłuż ścian fortyfikacyjnego muru sklepione mieszkania parterowe (kazamaty), pokryte otwartemi tarasami z płyt. Ramiona tych tarasów schodzą się loggiami zamku, do których prowadzą z dziedzińca szerokie, otwarte schody o balustradach wykonanych z piaskowca.

Schodami po lewej stronie dochodzi się do loggji piętra a stąd do wnętrza zamku przez przedpokój zwany dawniej „Pokojem warty". Ściany jego pokrywają portrety Koniecpolskich, Sobieskich, Rzewuskich, Sanguszków, Sapiehów, Czartoryskich, kilka obrazów treści religijnej, a sufit malowidło pędzla Jana van der Baana, przedstawiające w pośrodku Armidę i Rynalda, po bokach zaś Herkulesa u stóp Omfali i dzieci bawiące się. Drzwiami na wprost o obramieniu z szarego marmuru z herbem Koniecpolskich w nadprożu przechodzi się do „Sali rycerskiej", dawniej „izbą jadalną" zwanej. Obszerna ta sala o ośmiu oknach i zdobnym stropie, wykonanym w kasetony i bogato złoconym, mieści w sobie nieocenione i jedyne pamiątki, jakiemi wyłącznie zbiory podhoreckie poszczycić się mogą. Pierwsze miejsce zajmuje czterdzieści pełnych rynsztunków husarskich, z skrzydłami i proporcami na kopiach. Obok nich kolczugi, misiurki, szable, tarcze, broń palna, łuki, sajdaki, berdysze, rotmistrzowskie buzdygany, bębny, sztandary hetmańskie, buńczuki tatarskie i wiele innych podobnych zabytków pochodzących częściowo z odsieczy wiedeńskiej. Ściany pokryte portretami wielu znakomitych mężów polskich i członków rodzin właścicieli zamku. Sufit ozdobiony malowidłami przedstawiającemi apoteozę hetmana Stanisława Koniecpolskiego, jego wrogów, z którymi walczył i ważniejsze chwile jego życia. Odrzwia i kominy z czarnego marmuru zdobią herby Koniecpolskich, Pobóg. Ściany pokryte adamaszkiem, znacznie uszkodzonym i wypłowiałym. Kilka sztuk starych stylowych mebli, olbrzymi, stary dywan wschodni, zegary i inne przedmioty uzupełniają poważną całość.

Z tej sali drzwiami na prawo wchodzi się do „Sali karmazynowej". W niej mieszczą się barokowe, dobrze utrzymywane meble przysłane w darze królowej Maryi Kazimierze z Francyi. Ściany zawieszone obrazami. Fryz z bogatego gzemsu podstropowego pokryty jest malowidłami znacznie uszkodzonemi. Środek sufitu i boczne pola zdobią obrazy treści mitologicznej. Posadzka ułożona z płyt marmurowych w trzech kolorach. W rogu wielki piec na nóżkach z kafli gdańskich, u stropu zawieszono kilka cennych zwierciadeł weneckich. Drzwi zdobne w freski prowadzą do „Pokoju chińskiego". Ściany jego ujęte po rogach pilastrami, podtrzymującymi bogate gzemsowanie sufitu, pokrywają złocone malowidła chińskie na tle czarno lakierowanem. Sufit olejno malowany przedstawia w środku Junonę, po bokach we wnękach: Zazdrość, Sprawiedliwość, Wenus i Minerwę. Kilka chińskich parawanów, kilkanaście obrazów w bogato złoconych ramach, dwa zegary szafiaste z bronzowemi ozdobami, japońska szafka cedrowa, fortepian z połowy XVIII. wieku etc.. tworzą umeblowanie wielce oryginalne. Następna: „Sala złota" zachwyca swą pięknością i bogactwem urządzenia w stylu XVIII. wieku. Posadzka jej stiukowa tworzy jakby kobierzec o kilku kolorowym deseniu, ściany obwieszone obrazami i portretami w ozdobnych i misternych ramach. Gzyms wieńczący salę, bogato członkowany, przerywają wsporniki, a fryz wypełniony olejnymi obrazami, strop zaś wsparty na gzymsie, podzielony jest na pola, pokryte malowidłami treści biblijnej. Drzwi i kominki marmurowe bogato obramione, piec wielki z błękitnych kafli. Wszystkie meble jak sofy, krzesła, taburety, obite bogatą złotem przetykaną materyą, stoły o oryginalnie wyginanych i w złocie ornamentowanych nogach, czem usprawiedliwia się miano nadane tej sali. Ostatnią salą od strony północnej jest „Sala zwierciadlana", tak zwana od licznych rozwieszonych zwierciadeł weneckich. Pod względem urządzenia nie ustępuje innym. Posadzka stiukowa, drzwi obramione marmurem i ozdobione supraportami, strop i gzemsowanie pięknie rzeźbione, meble i liczne obrazy, między nimi kopie Rubensa i Pawła Werończyka, uzupełniają całość. Z tej sali dwoje drzwi, na lewo do „Pokoju mozaikowego" z łożem sypialnem Jana III. okryte oponami, z fotelem, otomaną i stolikiem polowym tegoż króla — na prawo do „Przedpokoju sali żółtej", gdzie stoją szafy zawierające porcelanę i szkło, obfite w cenne i oryginalne okazy. W „Sali żółtej" dobrze zachowane meble, obite skórą gdańską, tłoczoną w ornament i kolorowaną. Strop pokryty materyą znacznie uszkodzoną i spłowiałą. Ściany obwieszone portretami i obrazami historycznymi, pędzla Jana von der Baana, odrzwia jak wszędzie, marmurowe, na stołach rozłożono księgi, mapy i plany. Z niej na zachód wejście do „Kaplicy", wysokiej przez dwa piętra, pokrytej sklepioną banią, której wnętrze malowane i bogato ornamentowane. Ściany pokryte obrazami treści religijnej i portretami. Ołtarz czarny miejscami złocony. Naprzeciw niego galerya na wspornikach, gdzie w czasie nabożeństwa przygrywała kapela zamkowa. Obok ołtarza na prawo, stoi stół marmurowy, na którym miał być ochrzczonym Jan Sobieski, a który to stół, wedle podania, w czasie chrztu pękł na dwoje. Pod galeryą są dwie nyże, z tych jedna, mianowicie prawa, urządzoną była jako klęcznik.

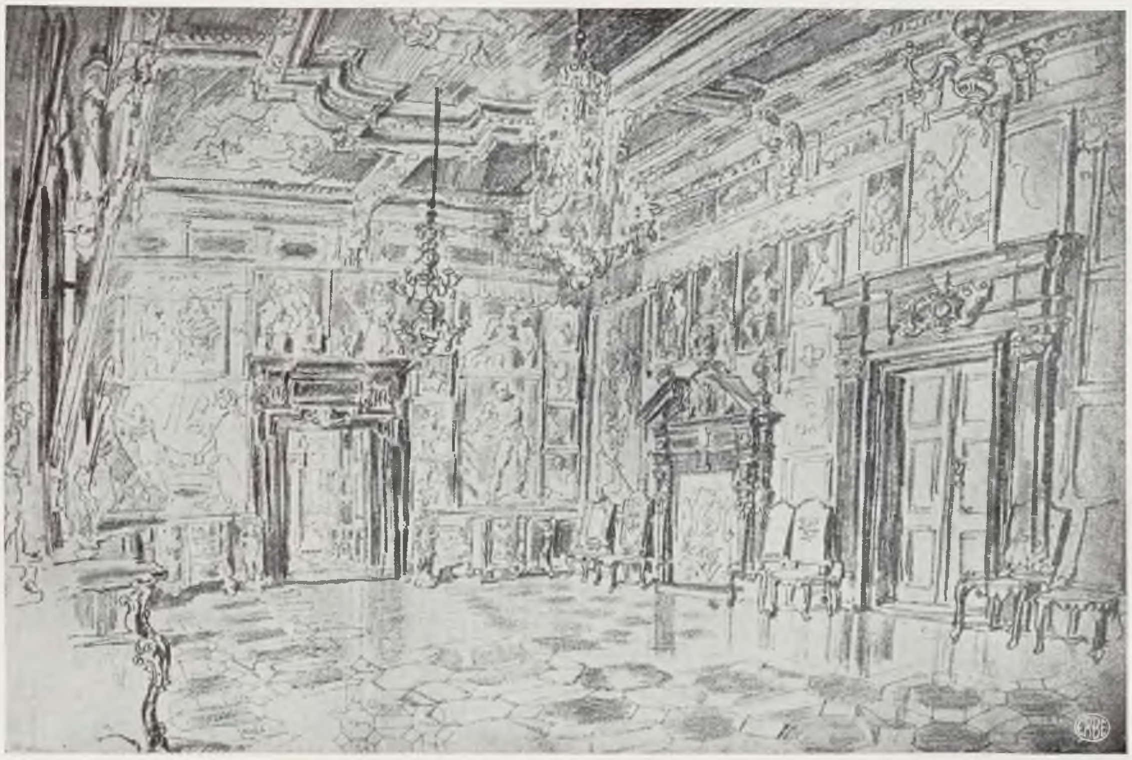
Na uwagę zasługuje kilka wspaniałych ornatów, wykonanych przeważnie ze zdobytych materyi tureckich. Z kaplicy prowadzą drzwi do „Sali zielonej", która mieści w sobie sto sześć utworów i kopii treści religijnej, malowanych przez Szymona Czechowicza.

Obok pamiątek w powyższych znajdujących się salach, posiadają ich jeszcze nie mało prywatne komnaty właścicieli zamku na dole. Na szczególną uwagę zasługują zwłaszcza wspaniałe namioty tureckie, zdobyte według tradycyi pod Chocimem 1673 r. U wnijścia do sieni rozłożone są moździerze wałowe i działa żelazne. Ściany, o ile ich nie pokrywają makaty lub dywany, obwieszone są obrazami pędzla włoskich, francuskich i holenderskich malarzy.

Drugie piętro, składające się z tyluż pokoi co i pierwsze, było niegdyś równie wspaniale urządzone. Był tu teatr, z którego dziś pozostały tylko resztki dekoracyj i maszynerya, pracownia chemiczna i laboratoryum Seweryna Rzewuskiego z mnóstwem przyrządów i przyborów z chemikaliami. Są jeszcze niektóre instrumenta kapeli zamkowej i wiele innych zabytków i pamiątek. Obecnie piętro to, dotąd nie odrestaurowane, stoi pustką.

Biblioteka zamkowa składa się z kilku tysięcy dzieł starszych, przeważnie z zakresu wojskowości, z kilkudziesięciu ważnych dla historyi polskiej manuskryptów i cennego archiwum domowego Koniecpolskich, Rzewuskich etc.

Z otoczeniem zamku i jego pięknego ogrodu, łączy



SALA KARMAZYNOWA.
Rysował Jan Matejko.

się ściśle wspaniały kościół, zbudowany w latach 1756 oo 1763 przez hetmana Wacława Rzewuskiego, na osi bramy wjazdowej.

Przedstawia budowę w stylu późnego odrodzenia, założoną na kole, o pięknej bani, zakończonej latarnią i krzyżem. Bania wznosi się na bębnie mającym osiem wielkich półokrągłych okien, oddzielonych od siebie filarami dwupilastrowymi. Front zdobi szereg podwójnych kolumn, na których opiera się belkowanie o trójkątnym szczycie, a za nim na attyce osiem figur nadnaturalnej wielkości, przedstawiających patronów rodziny Rrzewuskich.

Wnętrze bogato ornamentowane i malowane, zapełnia szereg nagrobków członków tejże rodziny, którzy spoczywają w podziemiach. Galerya do koła biegnąca i chór na niej, dalej nyża i całe założenia chlubne dają świadectwo architekcie, a ma nim być sam hetman.

W ołtarzu głównym zasługuje na uwagę piękny obraz Czechowicza, przedstawiający św. Józefa i Podwyższenie św. Krzyża.

Na zwiedzających sprawia zamek podhorecki potężne wrażenie.

Każdy opuszcza go pełen podziwu a zarazem z uczuciem żalu, że takie skarby kultury narodowej, nie są dotąd przez ogół tak znane i oceniane, jak na to w całej pełni zasługują.

Dr. Aleksander Czołowski.



ZAMEK W PODHORCACH.
Obraz ol. A. Langego z 1829 r. Muzeum Nar. im. Kr. Jana III.

JAGIELLONOWIE NA RYCINACH ALBRECHTA DÜRERA.

Wczytując się w żywot cesarza Maksymliana I. składając tę psychologiczną jednostkę z faktów przez dzieje nam przekazanych, zdobywamy rysy, które nam co chwila i na każdym kroku przypominają cesarza... Wilhelma II. Historycy nazwali Maksymiliana I. dlatego tylko ostatnim rycerzem, bo nie mogli tego przewidzieć i przewidzieć, że na przełomie 19 i 20 wieku znowu, kto wie nawet czy tym razem ostatni, rycerz się zjawi. Charakteryzuje Maksymiliana żądza błyszczenia na każdym kroku i za każdą cenę. Chce, aby ludzie ciągle o nim mówili, ciągle go wielbili, chce być środkiem, około którego obraca się świat myśli ludzkich i rozmów ludzkich. Być na ustach ludzkich co dzień; przestaną ludzie mówić,... przypomnieć się, zrobić pierwszą lepszą sensację i wejść na ludzkie usta. Zostać nieśmiertelnym, otoczyć głowę swą aureolą, utrwalić swą pamięć na wieki. Zbudować dla siebie, dla swego rodu pomniki, jakich świat nie oglądał. Choćby się tem zrujnować. I tu jest punkt, na którym łamią się skrzydła cesarskiej fantazji...

Bo cesarz Maksymilian, podobnie jak i dzisiejszy jego sobowtór, jest ciągle bez grosza, zawsze bez grosza, epidemicznie i chronicznie bez pieniędzy. Poetyczne projekty wołają o sumy, pusta zaś kieszeń grosza nie ma. Aby tę pustkę wieczną załatać, bierze się cesarz na oryginalne sposoby. Aby dać obraz jak on to czyni, przypomnijmy fakt z 1499 r. „Skonfiskować wszelakie mienie żydowstwa, ruchomości żydów i żydówek sprzedać a pieniądze stąd uzyskane mnie doręczyć“, oto rozkaz cesarza Maksymiliana. Ta transakcya finansowa zdumiewa nas swoją... prostotą. Zainkasował majątki żydowskie, polecił odlać ze spiżu dwa posągi swych przodków, bezpośrednio zaś po ich odlaniu zastawia je, aby



Tabl. I. ALBRECHT DÜRER. Łuk tryumfalny. Portrety Jagiellonów.
Od lewej do prawej: 1) Władysław Jagiellończyk, król Węgier i Czech; 4) Zygmunt I., król polski.



Tabl. II. ALBRECHT DÜRER. Zjazd Jagiellonów z Habsburgami w Wiedniu 1515.
Małżeństwa między Jagiellonami a Habsburgami.
Od lewej ku prawej: 1) Cesarz Maksymilian I.; 2) Władysław Jagiellończyk, król Węgier i Czech;
3) Zygmunt I., król polski.

nawet tę drobną sumę uzyskać dla wiecznie dziurawej kieszeni. Dla nas zaś owa grabież mienia żydowskiego ma tę ważność, że nasz Wit Stwosz nabył jeden z największych domów żydowskich w Norymberdze a mianowicie dom Joela Majera, którego majątek cesarz skonfiskował. Wielki rzeźbiarz, przywiózłszy z Krakowa, ogromny jak na artystę majątek, zapłacił za ten dom cesarzowi sumę ośmset reńskich (według dzisiejszej wartości pieniędzy 14.160 austr. kor.)

Cesarz Maksymilian przez całe życie rozmyślał nad tem, jakby po wszystkie wieki swoją pamięć utrwalić. Przedewszystkiem buduje dla siebie grób, jakiego świat jeszcze nie widział. Jak twierdzi Heideloff przyjmuje projekt Wita Stwosza, który wykona dla niego insbruckie Mauzoleum. Pomysłem prześcignie współczesnego papieża, wspaniałością wykonania prześcignie ten grób mauzolea egipskich Faraonów. Zaginął niestety szczegółowy plan grobu, a jednak z faktu, że miało go stroić 80 spiżowych, złoconych, więcej niż naturalnej wielkości posągów, że miał go zdobić cały rój małych posągów, reliefy, popiersia świętych domu habsburskiego, możemy wnioskować jak ogromnym był pomysł cesarza i Stwosza. Niestety brak pieniędzy stanął na zawadzie. Targuje się cesarz z odlewaczami, szuka tańszych ludwisarzy w Norymberdze i Augsburgu, insbrucka odlewarnia posągów ciągle i ciągle z powodu braku gotówki staje, rzecz wreszcie idzie na marne a grób pozostaje na wieki niedopowiedzianym fragmentem i ruiną.

Drugiem takiem artystycznem przedsiębiorstwem, mającem na wieki utrwalić pamięć cesarza była „Brama chwały cesarskiej" i „Wóz tryumfalny cesarza" Albrechta Dürera. W r. 1512 zwrócił się cesarz do Dürera, aby mu dwa olbrzymie gloryfikujące go drzeworyty wykonał. O rozmiarze tych drzeworytów może dać obraz fakt, że całokształt „Bramy cesarskiej" składa się z po dziś dzień zachowanych klisz. Dürer sam nie był w stanie wykonać tak olbrzymiego dzieła, pomagał mu więc w robocie Hieronim Andrae, drzeworytnik. Stworzyli dzieło na poły wspaniałe a na poły... humorystyczne, Są w niem szczegóły nacechowane wielkim talentem Dürera, są w niem szczegóły, które nowożytnego człowieka rozbrajają. Brama chwały cesarskiej jestto karykatura rzymskiej tryumfalnej bramy. Temat zadany przez cesarza wprowadził w dzieło Dürera przeładowanie niesłychane i pomieszanie stylu wręcz potworne. Czegóż tam niema na tej bramie! Są tam wszyscy mityczni Habsburgowie i wszyscy istotni Habsburgowie. Są tam istniejący i zmyśleni przodkowie jego żon, jego dziewierzy, jego ciotek, jego babek. Są tam wszyscy święci domu Habsburgów. Są tam szwagrowie, krewni i powinowaci cesarza pierwszego stopnia, drugiego i trzeciego stopnia. Są tam sceny historyczne, wybornie przez Dürera wykone, te zaś jedynie i wyłącznie nas obchodzą.

Wśród portretów rodziny cesarskiej przedstawia nam Dürer „Władysława króla Węgier i Czech, krewnego cesarskiego w czwartym stopniu" i „Zygmunta króla polskiego, krewnego w czwartym stopniu" ponadto daje nam śliczną rycinę przedstawiającą zjazd we Wiedniu w r. 1515. Ryciny te przedstawiamy.

Wartość tych rysunków pod względem artystycznym bardzo wysoka, nie przedstawia dla historyka, czy historycznego malarza zbyt wielkiej naukowej ważności. Powiedzmy bez ogródek, że Dürer wykonał te portrety wręcz lekkomyślnie. Czytelnik raczy stwierdzić, że osobny portret Zygmunta Starego na tablicy. I. nic nie ma wspólnego z portretem tegoż króla na tablicy II. Są to dwie różne głowy i dwa różne typy. Gdybyśmy już przyjęli, że Dürerowi wolno było dla cesarza Maksymiliana, który naszego Zygmunta osobiście znał, nie istotny, ale fantastyczny portret króla polskiego rysować, to jednak bezwarunkowo nie da się usprawiedliwić fakt, że na jednym i tym samym obrazie, jeden i ten sam człowiek ma dwa rozmaite typy, dwie rozmaite głowy. Przypatrzmyż się na tę artystyczną niesumienność. Na tabl. I. Zygmunt I. jest to człowiek młody, na tabl. II. jest człowiekiem starym, na tabl. I. Władysław Jagiełło to człowiek chudy z brodą, na tabl. II. to człowiek tęgi bez brody, za to zaś z fryzurą której na tabl. niema. Natomiast podnieść należy majestatyczny układ kompozycyi na tablicy II, staranny rysunek i piękną linię. Pod portretami Jagiellonów są podpisy na rycinie naszej czytelne i widoczne, pod sceną zaś z kongresu wiedeńskiego napis: „Z Węgier, Czech i Polski zjechali się królowie i dobrze zrobili, przychodzą do własnego cesarskiego kraju — zawiązują nowe małżeństwa i związki a wspaniałość ta wychodzi na wielką korzyść Chrześcijaństwa". O ile portrety Jagiellonów Dürera są artystycznie nieprawdziwe, o tyle też ten napis jest historycznie nieprawdziwym. Małżeństwa Jagiellonów z Habsburgami nie wyszły na korzyść Chrześcijaństwu, wyszły natomiast na wielką korzyść poetycznemu a przecie sprytnemu przedostatniemu ryczerzowi. Gdyby nie poczciwa prostoduszność naszych Jagiellonów, gdyby nie zjazd z r. 1515, skutkiem którego wybieralni jagiellońscy królowie, czescy i węgierscy stali się dziedzicznymi, habsburskimi królami Czech i Węgier, wyglądałaby dziś zupełnie inaczej karta Europy.

Ludwik Stasiak.



KAROL CHODKIEWICZ
z kościoła OO. Bernardynów we Lwowie.
Muzeum Narodowe imienia króla Jana III.
we Lwowie.

Doskonały fakturą „portretowego malarstwa“ choć nie wysokością sztuki, — ten portret Chodkiewicza. Hetman i wojewoda wileński, bohater z pod Kircholma i Chocima, przedstawiony jest w połowie postaci w czerwonej delii i kwiecistym żupanie, spiętym czerwonym pasem. W prawem ręku buława. Twarz surowa i poważna, okolona długą, okrągłą brodą i wąsami z czubem włosów siwiejących na głowie. Artysta nieznany, może mistrz cechowy lwowski, namalował go dla kościoła Bernardynów we Lwowie, gdzie wisiał blisko trzy wieki. W ostatnich latach oddany w depozyt Muzeum narodowego im. króla Jana III. we Lwowie. Rozmiary 140×109 cent.

SEWERYN OBST.



SEWERYN OBST.
Autoportret.
(Własność Galeryi Narodowej m. Lwowa)

Cicho, bez reklamy i nieodzownych w takich razach u nas uczt i bankietów, przeszedł, niezwykły w dziejach lwowskiej kolonii artystycznej, pięćdziesięcioletni jubileusz artysty malarza Seweryna Obsta.

Pana Obsta zna i ceni „cały Lwów". Niezwykle oczytany, skromny, cichy, nigdy o nikim źle nie mówiący, jest jedną z tych sympatycznych postaci, które zrosły się z miastem naszem i stanowią w nim pewien „typ". Pan Seweryn to „typ" specyalny! O pięknej głowie, krzepki, zawsze słonecznie usposobiony, choć życie go nie oszczędzało, wieczny „idealista", marzyciel i fantasta, jest Obst takim samym w swojej sztuce, którą kocha bezpodzielnie i której wiernie już tyle lat służy.

Pięćdziesiąt lat!... Specyalnie artysta polski, ciągle jeszcze nie doceniany i źle płacony, może sobie z niedowierzaniem pomyśleć, iż to niemożliwe, iż tyle lat pracował, nie dał się ugiąć. Obst jeszcze inne może zrobić spostrzeżenie: oto on, dziś jeszcze, mimo wielu przeszkód i wieku pracuje nad sobą, pogłębia się, pragnie coś jeszcze więcej powiedzieć — jest takim, jakim był kilkadziesiąt lat temu, kiedy to ślubował kapryśnej Pani-Sztuce służbę dozgonną; ten sam ma zapał i to samo uczucie.

Sztuka jego tak samo szczera i prosta, jak jego dusza. Nie wzniosła się do wyżyn niebotycznych, ale i nie pełza po ziemi. Największą jego zasługą jest to, iż on pierwszy bodaj zwrócił uwagę na Hucułszczyznę, gdzie się wychował. Tam też, po studyach zagranicznych, najdłużej przebywał, zajmując się ludoznawstwem, zbierając z miłością ginące już powoli wyroby zdobnictwa ludowego. Prof. M. Nowicki z Krakowa, przebywając później w Żabiu nad Czeremoszem, wysłał do Muzeum Dzieduszyckich dwa jego duże notatniki, gdzie Obst odtworzył akwarelą motywa zdobnicze Hucułów z mosiężnictwa, snycerki, haftów, tkanin, pisanek i t. d.

Trzeba pamiętać, że było to jeszcze przed kołomyjską wystawą etnograficzną.

Na tem polu zasługa jego jest bardzo duża.



HANDEŁES POKUCKI
Akwarela.
(Własność Galeryi Narodowej m. Lwowa)



MALWY.
Obraz olejny.
(Własność Galeryi Narodowej m. Lwowa).



KŁÓTNIA HUCUŁÓW.
Ze zbiorowej wystawy.

Huculi najwięcej go zawsze pociągali. W swoim dorobku artystycznym pozostawił całe mnóstwo obrazów rodzajowych tego barwnego ludu, na którego pierwszy zwrócił uwagę i odczuł piękno tego potrosze na pół jeszcze dzikiego narodu, jego przyrodę, zwyczaje, obyczaje i swojską sztukę.

Po przeniesieniu się z Huculszczyzny do Lwowa pracował nad publikacyą muzealną „Wzory przemysłu włościan na Rusi".

Na wystawie, którą urządzono z okazyi jego 50-letniego jubileuszu, zaledwie czwartą część zebrano tego, co stworzył. Najlepsze „obrazy huculskie" są w prywatnem posiadaniu w kraju i zagranicą.

We wszystkich tych dziełach jest Obst sumiennym artystą, któremu zarówno idzie o rysunek, jak i o barwę i często daje rzeczy ładne, wdzięczne, z tym specyalnym urokiem swojskiej szczerości, prawdy i prostoty.

Prócz pejsaży i scen rodzajowych malował i maluje portrety, kwiaty i t. d.

Galerya miejska posiada doskonały naprawdę jego autoportret, dzieło rzetelnej sztuki i pyszną akwarelę: „Handełes w górach", podczas zawieruchy śnieżnej, oraz kilka obrazów o temacie huculskim.

A. S.



W GÓRACH POKUCKICH.
Ze zbiorowej wystawy.

SPRAWOZDANIE WYDZIAŁU TOWARZ. UPIĘKSZENIA MIASTA ZA ROK 1911.

Na pierwszem posiedzeniu Wydziału „Towarzystwa upiększenia Lwowa" dokonano wyboru Zarządu.

Następnie podzielono Lwów na okręgi i okręgi te oddano opiekunom, którzy wzięli na siebie obowiązek zestawienia wszystkich zaniedbanych fasad i parcel celem wysłania do właścicieli ich listów z prośbą o uporządkowanie.

Postanowiono zwrócić się do Reprezentacyi miasta z prośbą o wydanie zakazu umieszczania malowanych wystających tablicowych szyldów, a natomiast polecenie ślusarskich, ozdobnych wywieszek.

„Tow. upiększenia Lwowa" przystąpiło w charakterze członka do centralnego „Związku Towarzystw upiększenia kraju".

W czasie rocznej działalności Towarzystwa załatwiono, względnie zastanawiano się nad następującemi kwestyami:

Stworzono w łonie Wydziału komisyę artystyczną, której zadaniem jest opiniowanie wniosków ze stanowiska artystycznego i przychodzenie następnie przed Wydział z tą umotywowaną opinią.

Wybrano pięciu członków komisyi artystycznej: p. Antoniewicza, jako przewodniczącego, p. Olszewskiego, jako sekretarza, dalej p. Osińskiego, p. Jarockiego i p. Pautscha.

Wraz z Towarz. miłośników ogrodnictwa ogłosiło T. U. M. L. konkurs na przyozdobienie domów kwiatami, wyznaczywszy trzy nagrody za najpiękniej ukwiecione fasady.

Celem poinformowania publiczności miał prof. Kubik w sali muzeum przemysłowego odczyt na temat: „Jak zdobić domy kwiatami".

Konkurs został rozpisany i ogłoszony, lecz z powodu zbyt małej ilości zgłaszających się konkurentów nie mógł w tym roku przyjść do skutku, natomiast wyraziło towarzystwo listowne uznanie p. nadinspektorowi Machalskiemu za piękne przyozdobienie placu przed dworcem kolejowym.

Towarz. wyraziło również listowne uznanie zarządowi fabryki drożdży na Zamarstynowie za postawienie artystycznie wykonanych wrót wjazdowych.

Dalej zwróciło się Tow. listownie z prośbą rozesłaną do p. właścicieli sklepów we Lwowie, by zechcieli sklepy swoje przyozdobić wywieszkami artystycznemi.

Wydział Tow. zwrócił się również do komitetu jarmarku krajowego z prośbą o dbałość o estetyczny wygląd jarmarku.

Towarzystwo zaapelowało osobnym komunikatem do panów kupców we Lwowie, by nie szpecili miasta naszego wystawianiem w oknach szpetnych i pstro malowanych figur hindusów, murzynów, karłów i t. d. nadających się raczej do jakiejś artystycznej „Schreckenskammer", niż do ozdoby wystawowych okien.

W sprawie pomnika Smolki zwróciło się Tow. najpierw w maju r. 1911 do komitetu pomnikowego z prośbą, iżby wykonał nie najlepszy z nadesłanych projektów, lecz ten, który by był nie tylko najlepszym z nadesłanych, ale zarazem rzeczywiście tak wysoce artystycznym, że kwalifikowałby się do wykonania — wrazie zaś braku takiego prejektu, by komitet rozpisał konkurs po raz drugi.

Zebrani na posiedzeniu w październiku członkowie Wydziału „T. U. M. L." uchwalili jednomyślnie zaprotestować w imieniu towarzystwa:

1) przeciw dotychczasowej akcyi komitetu dla postawienia pomnika Franciszka Smolki;

2) przeciw wykonaniu i postawieniu nienagrodzonego a przez komitet do wykonania wybranego projektu.

Towarzystwo postanowiło — z powodu wycięcia drzew na placu Halickim, zaopiekować się staremi drzewami w mieście i nie dopuszczać do ich ścinania.

Czasopismo „Sztuka" uchwalono uznać za organ Towarzystwa, przystąpić do niego z udziałem pod warunkiem, iż w dziale swym mieć będzie Towarzystwo zupełną autonomię, a w skład redakcyi wejdzie delegat „T. U. M. L."

Wydział postanowił czynić starania, iżby w komitetach i sądach konkursowych architektonicznych i pomnikowych zasiadał zawsze reprezentant Towarzystwa.

W kwestyi nazw ulic — wyraziło Towarzystwo przekonanie, że należałoby znieść nazwy ludzi a przywrócić przymiotnikowe.

W dyskusyi nad estetycznym wyglądem tablic z nazwami ulic, oświadczyło Tow. gotowość darowania miastu — w porozumieniu z Prezydyum miasta — artystycznie wykonanych tablic w miarę jak fundusze Tow. na to pozwalać będą.

Towarzystwo pragnęło urządzić w roku ubiegłym — te tak na zachodzie praktykowane „przechadzki artystyczne" po zbiorach prywatnych, gdzieby odwiedzających oprowadzał fachowiec. Z powodu jednak, że większa część prywatnych kollekcyonerów nie chciała się zgodzić na prośby Zarządu Towarzystwa, a temsamem przyjść z pomocą kulturalnej akcyi — projekt ten, tymczasem upaść musiał. Honorowy Prezes Towarzystwa, JE. Leon hr. Piniński z całą gotowością przychylił się do prośby Zarządu i pozwolił na zwiedzenie zbiorów swoich, w razie gdyby „przechadzki artystyczne" przyszły do skutku.

Postanowiono dalej urządzić również seryę „wędrówek artystycznych" po pracowniach artystów malarzy i rzeźbiarzy a to celem przysporzenia funduszów Towarzystwu, gdyż oryginalne i zajmujące te „wędrówki" odbywałyby się za biletami, z których dochód obróconoby na fundusz Towarzystwa.

Z inicyatywy „Tow. hygienicznego" przystąpi Tow. nasze do akcyi zmierzającej do stworzenia ogródków dziecięcych we Lwowie.

„Związek Towarzystw Upiększenia kraju", chciał urządzić przez nasze Towarzystwo zjazd artystyczny we Lwowie, latem 1912. Ponieważ jednak dla tak niedawno istniejącego Towarzystwa, mającego i tak nad siły dużo do czynienia — byłoby to zbyt śmiałą imprezą — przeto zarząd Towarzystwa po długim namyśle, odstąpił na ten rok kwestyę urządzenia zjazdu krakowskiemu Towarzystwu, tem bardziej, że z powodu wystawy architektonicznej — będzie wygodniej i stosowniej, jeśli zjazd taki odbędzie się w Krakowie.

Towarzystwo zajmowało się również sprawami: otoczenia roślinnością pomników — ogłoszeń na placu powystawowym — sprawą kamienic, które staną w miejscu obecnej: kamienicy na roku rynku i ulicy Trybunalskiej — parkanu w stylu zbanalizowanej wiedeńskiej secesyi, tak szpecącego monumentalny gmach szkoły politechnicznej — projektem usunięcia kandelabrów z środka drogi powystawowej, gdyż ten ich rzucający się w oczy szereg oszpeca szeroką aleję — stworzeniem Rady artystycznej dyecezyalnej i Rady artystycznej dla spraw budowlanych, tak, jak ją dla Krakowa projektował swego czasu Wyspiański.

Te dwie ostatnie, a tak ważne kwestye są jeszcze w toku i należy przypuszczać, że w roku bieżącym zostaną pomyślnie załatwione.

Towarzystwo w odpowiednim komunikacie zachęcało mieszkańców Lwowa, by w interesie piękności miasta zechcieli ozdobić balkony swych mieszkań w czasie zimy jałowcami, tujami, świerkami itd. — których dostarczenia podjęło się „Tow. Miłośników Ogrodnictwa".

Postanowiono dalej przyczynić się do moralnego poparcia krakowskiej wystawy architektonicznej, która stanowić będzie doniosły wypadek w ogólno-polskiem życiu kulturalnem.

Magistrat zaprosił Towarzystwo nasze do wzięcia udziału w posiedzeniu, na którem roztrząsano sprawę dwóch fasad: Banku czeskiego na rogu ul. Karola Ludwika i ul. Jagiellońskiej oraz fasady gmachu Towarzystwa Kredytowego ziemskiego na rogu ul. Szajnochy i ul. Kopernika. Delegatami Wydziału na tem posiedzeniu Magistratu byli: p. radca A. Broniewski i p. architekt W. Minkiewicz.

Towarzystwo nasza wzięło w r. 1911 przez delegacyę udział w trzech zjazdach: w międzynarodowym kongresie artystycznym w Rzymie — w zjeździe Miłośników piękna kraju urządzonym staraniem Grona Konserwatorów w Krakowie — i w zjeździe delegatów „Związku Towarzystw Upiekszenia Kraju" urządzonym przez „Związek" w Krakowie. Na zjeździe tym wybrano delegatkę naszego Towarzystwa p. Juliuszową Makarewiczową wiceprezesem „Związku" — poczem uchwalono organizowanie wystaw ruchomych, obejmujących wyspecjalizowane działy materyałów odnoszących się do zakresu działania „Związku" — połączonego z odczytami. Następnie postanowił „Związek" podzielić się działalnością

w kierunku dawania inicyatywy do zakładania nowych Towarzystw, krzewienia idei piękna i zapobiegania brzydocie. I tak — Towarzystwo krakowskie (Prezes dr. Goliński) będzie opiekowało się Galicyą zachodnią — Tow. Sanockie (Prezes p. Czarnkowski) Galicyą środkową (Posaniem) — do Tow. upiększenia Lwowa (Prezes p. J. Makarewiczowa) należeć odtąd będzie zakładanie nowych Towarzystw w Galicyi wschodniej i krzewienie w niej idei Towarzystwa.

Do Towarzystwa naszego zwróciła się „Polska Liga narodowa" zachęcając, by „T. U. M. L." przystąpiło do wspólnej akcyi budowy monumentalnego „Domu Towarzystw Polskich", w którym by znalazły pomieszczenie wszystkie bezdomne dotąd Towarzystwa polskie — lecz Towarzystwo nasze dysponujące minimalnym fundusikiem nie mogło zdeklarować przystąpienia do budowy takiego gmachu, uznając równocześnie potrzebę i doniosłość takiej budowy.

Inżynierowie p. Proczkowski i Moszyński zwrócili się do Tow. z prośbą o wskazówki odnośnie do artystycznej strony wykonania aparatu dla wykazania wolnych mieszkań, który to aparat panowie ci wynaleźli i opatentowali.

Dalej zwróciło się do T. U. M. L. „Towarzystwo budowy domów dla robotników katolików" we Lwowie ze słowami gorącego uznania, z prośbą o estetyczne wskazówki i wezwaniem do współdziałania, oraz oświadczeniem gotowości przystąpienia do Tow. w charakterze członka wspierającego.

Zgłosili się też do Wydziału ofiarując pomoc i radę w kwestyach kultury ogrodowej: „Tow. Miłośników Ogrodnictwa" które zawsze szło z naszem Towarzystwem ręka w rękę, dalej p. Zygmunt Drobner z Drohowyża, który nam i cenną pomoc swą ofiarował i doskonałą broszurę illustrowaną o zdobieniu okien roślinami — a także zgłosili się panowie Fr. Starck i A. Klimowicz w celu pomocy i rady dla Członków naszego Towarzystwa w ogrodniczych kwestyach — przyczem p. Starck ofiarował 20% opustu przy zakupnie roślin dla naszych Członków, pan Klimowicz zaś 10%.

Łatwo zrozumieć, że „Towarzystwo Upiększenia m. Lwowa" tak krótko istniejące — mniej ma do powiedzenia o rezultaiach czynności, jak o projektach działalności. Zanim, osiągnąwszy większe fundusze, przystąpi do czynów — musi wpierw rozbudzić w szerszych warstwach społeczeństwa naszego odczucie kulturalne, zrozumienie potrzeb estetycznych naszego miasta i zrozumienie tego, że tylko wspólna akcya doprowadzi do błogich rezultatów.

A teraz słów parę o dorobku naszym konkretnym.

Tegoroczna pierwsza premia Towarzystwa dla jego Członków*) jest dowodem, jak Tow. dba o wpajanie i krzewienie idei piękna i kultury, o propagandę dobrego smaku. Premia — to wytworne album stanowiące ozdobę każdej biblioteki, każdego salonu. Myślą przewodnią cennego tego dzieła jest konieczność kombinacyi piękna krajobrazu, podtrzymywanego i starannie pielęgnowanego przez człowieka — z pięknemi dziełami ludzkiej twórczości. Przy tem wszystkiem zachowanie indywidualności własnej, rodzimej kultury. — Autorka dzieła „W obronie piękności kraju" myśli nietylko o zachowanie pamiątek przeszłości, lecz także o budowlach nowych. Pragnie tego, czego pragną i do czego dążą wszyscy ci, którym kultura i piękno kraju leży na sercu: przestrzegania na wsi polskiej, przestrzegania w budownictwie miast polskich — ścisłej łączności z przeszłością, gdyż jak przemawiał Opaliński w „Nauce budownictwa": „Każdy albowiem naród ma swój sposób inakszy a osobny, i stosuje go naprzód do swego nieba a potem do swego zwyczajnego życia".

Towarzystwu potrzeba własnej biblioteki fachowej, lecz nie mając funduszów nie może na razie myśleć o zakupnie potrzebnych mu dzieł. Natomiast z wdzięcznością przyjmuje wszystkie ofiarowane książki z dziedziny kultury artystycznej, estetyki miast, sztuki stosowanej itd. Kilku ludzi o dobrej woli i szczerej chęci przyjścia z pomocą młodemu, a tak u nas potrzebnemu Towarzystwu — ofiarowało pojedyncze książki (Towarzystwu), tak, że mogliśmy pod koniec roku założyć bibliotekę obejmującą na razie kilkanaście dzieł.

Nieograniczając się do propagandy za pomocą premii rocznych, postanowił Wydział wydawać broszury i książki, których treść dotyczyłaby estetyki naszego miasta, potrzeb kulturalno-artystycznych naszego kraju, w których autorzy poruszaliby wszystkie ważne i aktualne sprawy, odnoszące się do piękna architektonicznego i pejzażowego Lwowa i jego okolic oraz do obrony miasta i kraju przed oszpeceniem.

„Związek Towarzystw Upiększenia kraju", umożliwił nam wydawanie stałego czasopisma, poświęconego sprawom estetyki miast naszych.

Należy się głęboka wdzięczność „Związkowi", że przyjął nas do wspólnej imprezy w wydawaniu „Miesięcznika Artystycznego".

Zdobyliśmy przez to arenę, na której możemy swobodnie wypowiadać nasze zdanie, rozwijać program celowo i konsekwentnie, poruszać opinię w kwestyach palących, ratować (choćby tylko piórem tymczasem) zakątki kraju czy miasta przed oszpeceniem, dzielić się plonem zasad i doświadczeń z wszystkimi tymi, którym dobro i piękno kraju i miasta naszego leży na sercu.

Smiesznie mała opłata 2 koron rocznie! umożliwia chyba każdemu prenumerowanie „Miesięcznika Artystycznego", którego redakcya i administracya dla Lwowa mieści się przy ulicy Mochnackiego l. 58.

Najważniejszą w tym roku, a śmiałą jak na tak młode Towarzystwo imprezą, było urządzenie cyklu odczytów z dziedziny kultury artystycznej — celem propagowania idei Towarzystwa, uświadamiania szerszych warstw publiczności co do kwestyi piękna w budownictwie, w architekturze kościelnej i świeckiej, uświadamiania błędów i grzechów, które dotychczas przeciw temu pięknu popełniono, oraz celem nawoływania do odwrotu w imię estetycznych haseł, zachęcania zmateryalizowanego społeczeństwa do zbudzenia się, dla podjęcia i ukochania tych haseł.

Towarzystwo wybrało prelegentów wyborowych, znanych w szerszem świecie naukowym — z których część już wygłosiła pouczające i świetne odczyty — część inna zaś, niemogąca z różnych przyczyn przybyć w tym roku — obiecała przyczynek swój w tej kulturalnej akcyi — na przyszły sezon.

Pierwszy odczyt inauguracyjny wygłosił J. E. Leon hr. Piniński na temat: „Piękność miast i zabytki przeszłości".

Drugi odczyt wygłosił ks. kan. dr. Górzyński z Włocławka, profesor historyi sztuki w tamtejszem seminaryum na temat: „Zadania nowoczesnego malarstwa kościelnego".

Trzeci odczyt, bogato ilustrowany obrazami świetlnymi, uwypuklającymi wywody prelegenta, wypowiedział prof. Dr. Goliński z Krakowa, prezes centralnego „Związku Towarzyst upiększenia kraju". Tytuł odczytu: „Estetyka ogrodów".

Czwarty z kolei zabrał głos w cyklu naszym, uczony bibliotekarz starożytnego opactwa w Mogile O. Kowalski mówił nam o „Ochronie piękności dawnych kościołów".

Scisle w zakres naszych dążeń wchodzący był piąty odczyt, wygłoszony przez p. inżyniera Stanisława Gabriela Żeleńskiego p. t. „Współczesne prądy budownictwa miast".

Szósty, również aktualny — to odczyt p. Ewy Łuskiny z Krakowa na temat: „Idea własnego domu" — równie jak i poprzedni, bogato illustrowany przykładowymi obrazami świetlnymi.

Siódmy, ostatni z tegorocznego cyklu odczyt, wygłosił prof. Dr. Feliks Kopera, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, który mówił o „Zygmuncie starym i jego włoskich artystach", ukazując nam w szeregu świetnie zestawionych obrazów świetlnych wielką ilość dzieł mistrzów włoskich.

Nie będziemy tu szerzej rozpisywać się o ciekawej i pouczającej treści tych odczytów, gdyż Towarzystwo ma zamiar we wspomnianych już wydawnictwach swoich — ogłosić w obszerniejszem streszczeniu wszystkie te odczyty razem — jedno tylko podnieść trzeba, jako symptom i jako wskazówkę: — oto wszyscy ci, a tak różni prelegenci, dochodzą, każdy innemi drogami idąc do jednej i tej samej konkluzyi: nasze obecne budownictwo, czy to kościelne czy świeckie, powinno nosić dwie najważniejsze cechy, dwa zasadnicze piętna: powinno być stylem **współczesne** i powinno być **polskie rodzime**.

* * *

Nie można skończyć sprawozdania tego, nie zwróciwszy się poprzednio do tych wszystkich ze słowami szczerej podzięki, którzy do świeżo zawiązanego Towarzystwa naszego przyszli z życzliwości pełną radą lub pomocą.

W staraniach naszych i zabiegach, w pracach i trudach około podniesienia kultury artystycznej we Lwowie, wyrobienia u ludności smaku estetycznego — była nam dotychczas zawsze ochotną Prasa, która pomagała krzewić nasze idee, uczyć ludzi kochać piękno naszego kruju, przestrzegać przed oszpeceniem, zapobiegać brzydocie, wzywać ludność do współudziału w dążeniach i pracy.

Toteż całej lwowskiej Prasie, która z taką życzliwością odnosiła się do młodego Towarzystwa i pomagała mu w krzewieniu kultu piękna i estetyki naszego miasta — należy się gorące podziękowanie, które Jej Wydział całem sercem wyraża!

* * *

Zamykając sprawozdanie z tegorocznej działalności „Towarzystwa Upiększenia Miasta Lwowa", mamy nadzieję, że szersze zrozumienie idei, której służymy, zachęci liczniejszy zastęp kulturalnych ludzi do wzięcia udziału w pracach naszych — a temsamem umożliwi nam w przyszłości przeprowadzenie zainicyowanych działań dotychczasowych i tych, które nam chwila przyniesie.

M. Olszewski — sekretarz. *Juliuszowa Makarewiczowa* — prezes.

*) „W obronie piękności kraju" napisała Ewa Łuskina.

Redaktor: DR. TADEUSZ RUTOWSKI. Wydawca: Spółka wydawnicza „SZTUKA".

Z DRUKARNI „PRASA" LWÓW, SOKOŁA 4.



JAN MATEJKO.
RODZINA.
Własność Galeryi Narodowej m. Lwowa.



R. 185.3 — RODZINA MATEJKI.

MATEJKO W GALERYI NARODOWEJ MIASTA LWOWA.

Największy mistrz historycznego malarstwa po wszystkie czasy w sztuce całego świata, — geniusz z rodu olbrzymów renesansu, z którego wywodzą się Michelangele, Velasqueze, Rubensy, — arcymistrz rysunku, kolorytu, kompozycyi, — przytem niesłychanego w sztuce bogactwa myśli i treści, — niebywałej samodzielności i oryginalności, — wielki epik wskrzeszający minione dzieje z nieznaną potęgą charakterystyki psychicznej, indywidualizacyi historycznych postaci, plastyki, prawdy i życia, — olbrzymiej w dziejach sztuki twórczości, — takim jest Matejko w sztuce światowej.

Takiego geniusza wydała sztuka polska.

„Skąd się wziąłeś taki wielki?" — pytał Matejkę Bohdan Zaleski. Rozwój sztuki polskiej takiego dopędzenia i prześcignięcia sztuki światowej nietłumaczył. Nie po szczeblach, ale jak improwizacya dziejowa, wytwór geniusza i duszy polskiej stanął Matejko przed Polską i przed światem.

Był jednym z największych samouków w historyi sztuki całego świata. Czem był, tego nie mógł się nauczyć od majsterków krakowskiej szkoły, Stattlera czy Łuszczkiewicza, ani w ciągu kilku miesięcy „Akademii" u Aschütza w Monachium czy Rubena w Wiedniu.

„Nie wstąpię, pisze z Monachium w r. 1859, do oddziału kompozycyjnego w akademii z obawy, a b y c o ś n i e z a r w a ć z o b c z y z n y" — i wraca po niewielu miesiącach do kraju. Mistrzynią prawdziwą była mu Polska z swą wielkością i upadkiem, Wawel z grobami królów, Panna Marya z Witem Stwoszem.

Olbrzymia kultura historyczna, umiłowanie przeszłości, przenikanie ducha wypadków, zdumiewające rozumienie ich dziejowego znaczenia, zdolność wskrzeszania ludzi przeszłości z ich krwią i ciałem, duszą i namiętnością, w ich szatach i otoczeniu, homeryczna epiczność, szekspiroska siła charakterystyki, potęga poczucia patosu dziejowego i tragiki, — skupiły się w Matejce w niebywałej sile. On to wszystko oddał w służbę narodu.

W tem jego wyjątkowe, niebywałe w dziejach sztuki stanowisko — malarza narodowego. Bywali mistrze co służyli Medyceuszom, Ludwikom, Karolom czy Filipom, — lub co wybierali patetyczne, efektowne momenta z różnych kart dziejowych całego świata, — niebyło artysty coby bez zamówień i nagrody, z potrzeby własnej duszy, z bogactwa swego geniuszu dał tyle jednemu narodowi na uświetnienie chwał jego wszystkich, napiętnowanie wszystkich upadków, wyrażenie wszystkich bolów, wydobycie wszystkiej nauki, obu-



R. 1853. — POSELSTWO MOSKIEWSKIE OFIARUJE KORONĘ MOSKIEWSKĄ KRÓLEWICZOWI WŁADYSŁAWOWI.

dzenie wszystkich nadziei. To wszystko dziełami sztuki niespożytego piękna.

„W siedm barw tęczy, w zórz odblaski zdobił nam pomniki chwały", — gdy uwieczniał całą wspaniałość najświetniejszych kart historycznej przeszłości Polski, majestat państwa polskiego, czyny polskiego miecza, ducha, kultury na wschodzie Europy.

Miał patos Skargi, potęgę wyrazu wieszczów gdy piętnował sromotę upadku i kazał się kajać i odradzać. Potrzeba było duszy na miarę wielkich Hetmanów, wielkiego kaznodziei, wieszczów — żeby stworzyć to czem była olbrzymia twórczość artystyczna Matejki.

Na to potrzeba było artysty, arcymistrza formy i koloru, myśliciela i wielkiego patryoty i obywatela.

„Sztuka nie jest handlową, spekulacyjną jakąś robotą", — mówił Matejko do uczniów akademii w r. 1882. „Oddzielać sztukę od miłości Ojczyzny nie wolno". — „Oddzielać znaczenia sztuki od znaczenia Ojczyzny nam dzisiaj nie wolno".

„Sztuka jest dla nas orężem". To były myśli które przenikały mózg chłopięcia i męża aż do chwili gdy niemógł udźwignąć pędzla, żeby dokończyć „Śluby Jana Kazimierza". Z tąd szło tchnienie ducha co podtrzymywało wątłe siły artysty, co mu dawało moc poczucia narodowego posłannictwa, jasnowidzenia mistyka, potęgę proroka i wieszcza.

To musiało nieraz przekraczać środki plastycznej sztuki. Wystarczyło jednak na stworzenie skończonych arcydzieł takiego szeregu, jakimi się pochlubić mogą tylko najwięksi mistrze świata.

Więc jest olbrzymią nieprawdą a narodową zbrodnią, gdy są tacy, co z zaślepienia w dogmatyzmie „sztuki dla sztuki" karcili Matejkę za treść, za „myśl", za nadmiar „miłości Ojczyzny".

„Matejki artyzm pętała idea Ojczyzny", — pisał tyle razy Witkiewicz, i piętnował „przestępcą" wobec sztuki, tego co „czując wzniośle i chcąc dobra stacza się w niziny upadku" — z nadmiaru treści, myśli, „posłannictwa", narodowej służby.

Nad zboczeniami tej krytyki przejdzie, przechodzi, a może już przeszedł czas do porządku dziennego. Stanowisko Matejki w życiu narodowem na wszystkie czasy zapewnione. Żywot wielkiego ducha, wielkiego obywatela i artysty, coraz więcej znany. A każda nowa wiadomość przydaje tylko, że „było coś iście ewangielicznego, krwawego i męczeńskiego w całem życiu tej wielkiej i pięknej postaci", jak powie najbliższy jego powiernik i świadek, gdy w ćwierć wieku po śmierci



R. 1853. — WJAZD KRÓLA HENRYKA WALEZEGO DO KRAKOWA.

Matejki staną się pamiętniki Gorzkowskiego własnością społeczeństwa.

A l e M a t e j k o a r t y s t a? Olbrzymia twórczość Matejki rozsypała się po świecie. Część sam rozdał, rozdarował, papieżowi, Habsburgom, ministrowi co był życzliwy krajowi. Arcydzieła rozleciały się po świecie. Reytana czy „Sprzedaż Polski" kupił cesarz dla Wiednia, dwa dzieła zdobią muzea w Peszcie i Zagrzebiu, po całej Polsce rozleciała się reszta. „Skarga" w Zatorze, „Batory" poszedł na Litwę do hr. Tyszkiewicza, „Grunwald" kupił p. Rosenblum z Warszawy, dziś własność publiczna. „Dziewica Orleańska" prywatną własnością w Poznańskiem, — Kraków ma jeno „Hołd Pruski", „Wernyhorę" i „Racławice", — „dom Matejki", święta siedziba z której tyle dzieł wyszło, przeważnie zawiera fotografie. Aula uniwersytecka parę portretów.

Najwięcej dzieł Matejki w rękach publicznych posiada Lwów. W gmachu sejmowym zawisła „Unia", za którą w dwóch turniejach światowych dostał w Paryżu Krzyż legii honorowej i wielki złoty medal w współzawodnictwie z Fleurym, — i „Konstytucya 3. Maja", portrety Potockiego i Zyblikiewicza, — G a l e r y a N a r o d o w a miasta Lwowa zdobyła dzieła stanowiące etapy rozwoju malarza, szereg dzieł jego młodości, szereg portretów rodziny, jedyny pejzaż Matejki jaki namalował w życiu, szereg genialnych szkiców i ostatnie wielkie dzieło, które miasto Lwów nabyło zaraz po zgonie mistrza: „Śluby Jana Kazimierza". W tych dwudziestu obrazach jest cała historya rozwoju twórczości Matejki, techniki, sposobów, dróg i manier. Dodać do tego szereg rysunków.

Dodać trzeba, że w ostatnich czasach powiodło się k s i ę c i u L u b o m i r s k i e m u, ordynatowi przeworskiemu a kuratorowi Ossolineum nabyć dla siebie kilka olejnych dzieł, ale nad wszystko, skarb nad skarbami, 750 rysunków Matejki, szereg albumów i mnóstwo luźnych, w których całe bogactwo Matejkowskich pomysłów, prowadzących później do wykonanych obrazów, lub niewyszłych już ponad pierwsze rzuty i pomysły. I ten zbiór wzbogacił „Matejkę we Lwowie".

Dodać trzeba nadto obraz w Ossolineum, kilka obrazów w pałacach hr. Potockich, Dzieduszyckich i Dunin Borkowskich.

To nie będzie żadną przesadą, jeżeli powiemy, że M a t e j k ę - a r t y s t ę trzeba studyować we Lwowie. Objąć całość twórczości wielkiego mistrza, zrozumieć linię rozwojową i naturę jego artyzmu można dopiero



R. 1853. — DZIAD Z BRAMY FLORYAŃSKIEJ.



R. 1857. — CHŁOPIEC W NIEBIESKIEJ CZAPCE.

mając przed sobą zgromadzone charakterystyczne twory całego życia.

„Śluby Jana Kazimierza“, ostatnie dzieło Matejki, przeznaczone na lwowską wystawę w r. 1894, kupione były przez Lwów dla lwowskiej jego historycznej treści, przeznaczone kiedyś dla godowej sali przebudowanego ratusza, i stały półtora dziesiątka lat w fumoirze lwowskiego prezydenta. Dopiero gdy w r. 1897 miasto Lwów poszło na drogę stworzenia w stolicy kraju własnej, dużej, godnej stolicy, Galeryi miejskiej, stał się ten obraz niejako zawiązkiem. Odtąd pierwszą myślą zarządu Galeryi było zebrać co można z twórczości Matejki, — powiodło się nabyć większą część puścizny po jego sekretarzu Maryanie Gorzkowskim, od Rodziny Matejki, ze zbiorów Prylińskich, Macharskich, z handlu. Nabycie innych dzieł jest na najlepszej drodze.

Niebawem Galerya miasta Lwowa wyda ważniejsze dzieła Matejki w reprodukcyach wielobarwnych. Podajemy czytelnikom Sztuki w reprodukcyi dzieła olejne i akwarele. Za tem przyjdą szkice i rysunki.

Jan Matejko ur. w Krakowie 1838 r., zmarł tamże w r. 1893. Uczeń krakowskiej szkoły sztuk pięknych pod Stattlerem i Łuszczkiewiczem, bawi w r. 1858 nispełna rok w Monachium pod Aschützem, wraca do Krakowa i znowu w r. 1860 kształci się w Akademii wiedeńskiej pod Rubenem. W r. 1861 osiada na stałe w Krakowie i tutaj umiera 1. listopada 1893.



R. 1859. — Portret p. TEOFILI ZAMOJSKIEJ, ciotki Matejki.



R. 1859. — Portret p. PLESZOWSKIEJ, ciotki Matejki.

OBRAZY OLEJNE I AKWARELE.

R. 1853. Portret rodziny Jana Matejki. Pierwsza portretowa praca oraz pierwszy autoportret artysty. We środku portret ojca artysty, Franciszka Matejki. U góry autoportret mistrza Jana w 15 roku życia, obok portret siostry Maryi, u dołu portret brata Franciszka.
Mal. ol. na płótnie, bez podpisu. W. 69, S. 52 ctm.

R. 1853. Poselstwo moskiewskie ofiaruje koronę moskiewską królewiczowi Władysławowi. (Mylnie tłumaczony, jakoby przedstawiał Hetmana Żółkiewskiego wprowadzającego carów Szujskich na Sejm w Warszawie w r. 1611).
Król Zygmunt III z synem królewiczem Władysławem na wzniesieniu pod baldachimem, przyjmuje poselstwo moskiewskie. Pierwszy podaje koronę i chleb na tacy, drugi podaje miecz. Po bokach tronu ze dwadzieścia postaci sejmowej szlachty.
Najpierwszy historyczny obraz Jana Matejki, jako chłopca pietnastoletniego. Matejko sprzedał ten obraz za 30 zł. antykwarzowi od którego odkupił rybak nadwiślański za 45 zł. i ryby na szabas.

R. 1853. Obraz historyczny: Wjazd króla Henryka Walezego do Krakowa. Król na rozhukanym koniu, pod baldachimem, który niosą dworzanie. Konia wstrzymuje dworzanin. W dali tłum z chorągwiami, w tle wieża kościoła. Drugi najdawniejszy historyczny obraz Matejki.
Mal. ol. na płotnie. W. 40, S. 32 ctm.



R. 1859. — HOŁD BOHDANA CHMIELNICKIEGO KRÓLOWI JANOWI KAZIMIERZOWI POD ZBOROWEM.

R. 1853. Studyum dziada w profilu, z siwą brodą, w połpiersiu, w kapocie, zwanego „dziadem z bramy floryańskiej". Na odwrotnej stronie obrazu namalowana „Kupa kukurudzy", studyum z natury.

Najpierwsze studyum malowane olejno z natury.

Mal. ol. na płótnie. W. 41, S. 30 ctm.

R. 1857. Studyum młodego chłopca en face, w niebieskiej konfederatce, ubranego w futerko. Pozował Matejce do tego chłopca chłopak sprzedający na rynku ptaki.

Mal. ol. na płótnie. W. 48, S. 35·5 ctm.

R. 1859. Portret p. Pleszowskiej, ciotki Matejki, matki rzeźbiarza Antoniego, twórcy „Smutku" w Muzeum Nar. w Krakowie.

Mal. ol. na płótnie. W. 49, S. 39 ctm.

R. 1859. Portret Teofili Zamojskiej, ciotki Jana Matejki, która go wychowywała w dziecinnych latach. Studyum głowy starszej osoby, na tle prostego płótna.

Mal. ol. na płótnie. W. 49, S. 38 ctm.



R. 1859. — SPALENIE MIESZCZKI KRAKOWSKIEJ, KATARZYNY MALCHIEROWEJ.

R. 1859. „Hołd hetmana Kozaków Bohdana Chmielnickiego królowi Janowi Kazimierzowi pod Zborowem". Król w hiszpańskim stroju, wśród namiotu, oparty ręką o stół z Krucyfiksem, stoi w otoczeniu trzech osób. Hetman Chmielnicki w szkarłatnym kozackim stroju, kłania się do stóp krolewskich. Szkic historyczny.
Akwarela. W. 31, S. 24 ctm.

R. 1859. Spalenie mieszczki krakowskiej, Katarzyny Malchierowej, na małym rynku w Krakowie. Malchierowa w czepcu na głowie, w bogatym mieszczańskim stroju, w rozpiętej szubce, stoi na stosie, oparta o pręgierz, — za nią tłum. Na przodzie, w czerwonym stroju kat i pomocnik wzniecający ogień. Z drugiej strony woźny trzymający wyrok. W głębi widok małego rynku krakowskiego, z wieżami kościoła.
Akwarela. W. 31, S. 24 ctm.

R. 1863. Konrad Wallenrod. Szkic ol. do obrazu niewykończonego. Przestawia chwilę gdy Konrad po „Alpuharze", na krzesło się rzucił, stół z puharami i winem wywrócił, — paziowie odchodzą świstając w orzechy.



R. 1863. — KONRAD WALLENROD

Obraz darowany pierwotnie architekcie ś. p. Tomaszowi Prylinskiemu, co prowadził odbudowę Sukiennic. Matejko był starostą na weselu Prylinskiego z panną Kieszkowską.

Malowany w r. 1863, w czasie pomiędzy „Stańczykiem“ (1862) a „Kazaniem Skargi“ z r. 1864.

Mal. ol. na płótnie. W. 68, S. 53 ctm.

R. 1865. Portret Teofili z Gorayskich Antoniowej Makomaskiej z Turkowic w Lubelskiem. Portret młodej kobiety, blondynki w lokach, z różą we włosach, ze złotym łańcuszkiem na aksamitce na szyi, w jedwabnym ciemnym szalu. Obraz owalny.

Mal. ol. na płótnie. W. 79, S. 64.

R. 1866. Sejm w Gąsawie. Na zjeździe książąt Piastowskich w Gąsawie koło Znina w 1227, na którem naradzano się pod przewodem króla Leszka Białego nad sposobem zgubienia księcia Swiatopełka pomorskiego, zjawia się niespodzianie Światopełk. Osoby: Arcybiskup gnieźnieński Wincenty. Książęta: Leszek Biały, Henryk Brodaty, Władysław Laskonogi, Konrad Mazowiecki, Władysław Odonicz, Rada świecka, — książę Świątopełk pomorski grożący pięścią, z wyciągniętą ręką.

Mal. ol. na kartonie, naklejonym na płótno. W. 59, S. 114 ctm.



R. 1865. — Portret TEOFILI Z GORAYSKICH MAKOMASKIEJ.

R. 1872. Krajobraz. Widok Bebeku pod Konstantynopolem. Pejzaż morski z nad Bosforu, malowany z natury, pod wieczór, z okna pałacu Groplera, w którym artysta w Konstantynopolu mieszkał. Obraz przedstawia na pierwszym planie brzeg Bosforu i łódkę na morzu. W głębi pałacyk z wieżą w tureckim stylu, ogród z drzewami i przystań z łódkami.

Unikat w twórczości Matejki. Jedyny olejny pejzaż jaki artysta namalował w swojem życiu.

Mal. na płótnie, w Konstantynopolu. W. 17, S. 62 ctm.

R. 1875. Studyum konia z natury. „Przód konia skarogniadego, rasy niemieckiej“ — umieszczony potem w obrazie bitwy pod Grunwaldem, pod Kazimierzem księciem Szczecińskim. Tło, surowe płótno.

Mal. ol. na płótnie. W. 114, S. 43 ctm.



R. 1872. — WIDOK BEBEKU POD KONSTANTYNOPOLEM

R. 1879. Pierwszy szkic olejny do obrazu „Sobieski pod Wiedniem“. Król Jan III wysyła z pod Wiednia w r. 1683 kanonika wileńskiego Denhofa z listem do papieża z wiadomością o wiktoryi wiedeńskiej.

Szkicowany rzutami pędzla jednym kolorem „Van Dyk brun“ i szpilką. Pierwsza przygotowawcza ogólna kompozycya do obrazu wymalowanego potem w r. 1883 i darowanego papieżowi.

Mal. ol. na płótnie. W. 75, S. 59 ctm.

R. 1879. „Dzieci Matejki“, portret dwóch córek Heleny i Beaty oraz dwóch synów Jerzego i Tadeusza Matejki.

Olejny mal. na płótnie. W. 1·98, S. 1·40 ctm.

R. 1882. Jan Żyszka z Trocnowa, ślepy, dowodzi w bitwie pod Kutną Horą w r. 1429. Szkic do historycznego obrazu nigdy nie wykonanego i jedyny historyczny obraz na tle historyi czeskiej. Ślepy Żyszka niesiony na noszach, daje rozkazy towarzyszowi rokoszu Prokopowi, schylającemu się z konia koło chorągwi. Obok Rokiczana błogosławi walczących kielichem. Zmrok. Z góry rzucają kamienie na przeciwników, na lewo, w dole pożoga ognia.

Mal. ol. na drzewie. W. 39, S. 25 ctm.



R. 1884. — ŚLEPY ŻYSZKA DOWODZĄCY POD KUTNĄ HORĄ.

R. 1886. Studyum konia z natury. Głowa siwego konia w profilu, umieszczonego potem w obrazie „Dziewica Orleańska“, pod królem Karolem VII. Tło surowe. Mal. na płótnie. W. 85, S. 61 ctm.

R. 1893. Śluby króla Jana Kazimierza w katedrze lwowskiej dnia 1. kwietnia 1656 r. Ostatnie dzieło artysty, rozpoczęte 23. marca 1893, malowane do wyjazdu do Karlsbadu, za powrotem z Karlsbadu a przed wyjazdem do Krzeszowic. Ostatnie dotknięcia pędzla przedzgonne, to kwiaty na ołtarzu malowane.

Za tło służy prawa ściana presbiteryum katedry lwowskiej ze znakami koronnemi i zasłoną z herbami Rzeczypospolitej. Na lewo ołtarz wielki z cudownym obrazem N. Panny Domagaliczowskiej, ustrojony kwiatami. Król Jan Kazimierz klęcząc pod ołtarzem słucha roty ślubowania czytanej przez arcybiskupa Jana Tarnowskiego. Na lewej krawędzi obrazu oparty o ścianę Jan Leszczyński wojewoda łęczycki, luteranin, poseł do Szwecyi. Tuż za królem na prawo królowa Marya Ludwika, za nią orszak królewski, przeważnie na klęczkach. Za królową dwaj włościanie, obrońcy ojczyzny przeciw Szwedom, klęczący. Przed nimi w pośrodku obrazu Stefan Czarnecki wojewoda kijowski z wyciągniętą szablą. Dalej na prawo czarno ubrana postać stojąca Jerzego



GŁOWA SIWEGO KONIA.



STUDYUM KONIA KASZTANOWATEGO.

Lubomirskiego, marszałka w. k. i Stanisława Lanckorońskiego, wojewody kijowskiego, autora konfederacyi tyszowickiej, obok Łaszcz i X. Zbaraski z chorągwią, w głębi głowa Krzysztofa Arciszewskiego, byłego generała holenderskiego i zdobywcy Brazylii, znakomitego wojownika polskiego, generała artyleryi koronnej, wśród innych postaci niedających się rozpoznać. Matejko pozwolił sobie w obrazie na niektóre „licencye“ artysty nieodpowiadające historyi, chcąc przedstawić na obrazie znakomitych współczesnych ludzi epoki. I tak: Czarnecki w tym czasie nie był we Lwowie, bo właśnie bił Szwedów, toż samo Arciszewski umarł kilka miesięcy przed tem.

Obraz niedokończony — „jak śluby nie spełnione“. Lewa strona doprowadzona prawie do ostatecznego wykończenia z wyjątkiem głowy arcybiskupa i Maryi Ludwiki, zaledwie podmalowanych. W całym obrazie pokończone stroje, akcesorya.

Obraz olejny na płótnie. W. 3 m. 14 ctm. S. 5 m.

Zakupiony przez miasto Lwów po zgonie mistrza od rodziny.



R. 1866. — SEJM W GĄSAWIE.



R. 1866. — SEJM W GASAWIE. LESZEK BIAŁY.



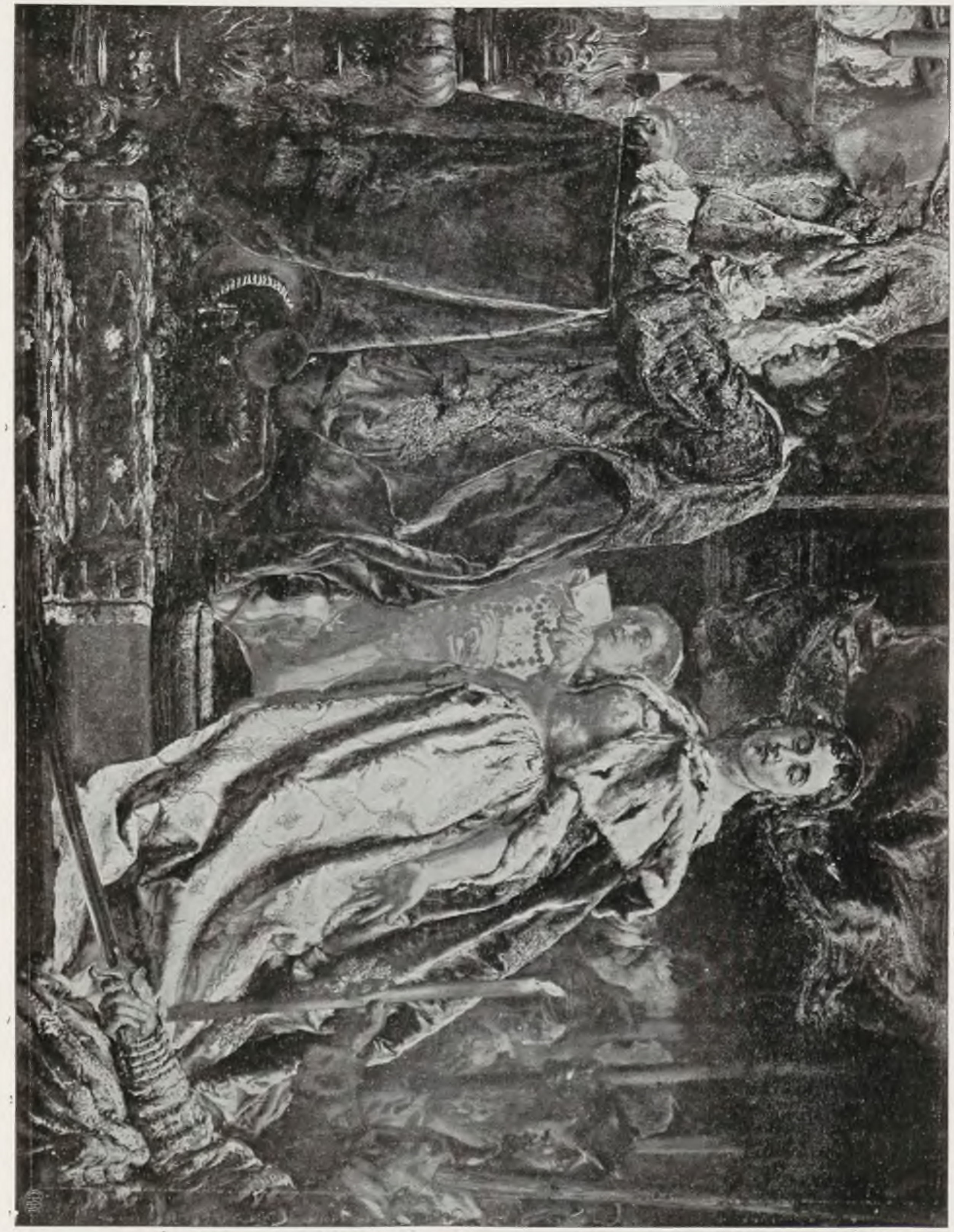
R. 1879. — SOBIESKI POD WIEDNIEM. (Pierwszy szkic olejny).



R. 1879. — DZIECI MATEJKI.



R. 1893. — ŚLUBY JANA KAZIMIERZA. STEFAN CZARNECKI.



R. 1893. — ŚLUBY JANA KAZIMIERZA. KRÓL JAN KAZIMIERZ I KRÓLOWA MARYA LUDWIKA.



R. 1893. — ŚLUBY JANA KAZIMIERZA. STEFAN CZARNECKI.



R. 1893. — ŚLUBY JANA KAZIMIERZA. KRÓL JAN KAZIMIERZ I KRÓLOWA MARYA LUDWIKA.

NIEZNANE SZKICE I RĘKOPIS STWOSZA W MUZEUM W BUDAPESZCIE.

Były one po raz pierwszy przedstawione w publikacyi Medera „Albertina" i tam są oznaczone l. 1131. P. Takacs sądzi, że przez to zwróciły na siebie uwagę, że faktura ich jest pokrewną z takąż w młodzieńczych rysunkach Dürera, na co my się zupełnie zgadzamy, gdyż, jak to gdzieindziej już udowodniliśmy (Wit Stwosz źródłem natchnień Albrechta Dürera) cała twórczość Dürera jest epigońskiem echem dzieł wielkiego, polskiego artysty. Również wspomniał o tych stwoszowskich szkicach W. von Seidlitz w Jahrbücher der preussischen Kunstsamlungen; przypisuje on je tam jakiemuś sobowtórowi Albrechta Dürera. Właściwego twórcę tych szkiców wskazał dopiero wspomniany p. Zoltan Takacs. Rzecz opublikował w Graphische Künst J. XXXV. 1912 zeszyt 2. Streszczamy tu poglądy tego uczonego w tej sprawie:

Mimo wyszkolenia schongauerowskiego(!) poznać w ich autorze artystę, który własne wypowiedzenie formy artystycznej posiada — widać w nich pokrewieństwo ze sztychami Stwosza, co węgierskiego pisarza do dalszych badań skłoniło. Rezultat przeszedł jego oczekiwania, bo na odwrotnej stronie szkiców (Tabl. I. i II.) znalazł pismo mówiące o procesie autora z Bonerem (Tabl. III.), zatem kwestyi nie ulega, że autorem tego skryptu jak rysunków jest Stwosz. Jeśli się mianowicie dwa rysunki (Tabl. I. i II.) z odwrotnej strony zestawi tak, jak one na naszej rycinie (Tabl. III.) są zestawione, to składa się jeden przecięty na dwoje tekst listu Stwosza do Rady norymberskiej. Stwosz prosi Radę, aby taż Sebalda Tuchera członka wielkiej Rady przesłuchała w pewnej sprawie, o której on jest dokładnie poinformowanym i w której to sprawie tenże Tucher już niejednokrotnie się publicznie oświadczał. Autor listu Stwosz życzy sobie dlatego świadectwa Tuchera, aby toż świadectwo oświetliło pewien proces, który on przed siedmiu laty miał z Jakóbem Bonerem; chciałby nadto Stwosz mieć to świadectwo przed zbliżającym się wyjazdem Bonera, bo on nie może polegać na przyrzeczeniu Tuchera, którego tu Stwosz „słabym" (chorym? p. a.) zowie. Tekst listu nie jest pełnym, kilka słów jak to na tablicy III. widać, jest uciętych. Brzmi ten list w takiem zestawieniu dwunastu wierszy, jaki jest na rycinie w tłumaczeniu polskiem:

„Potrzebuję świadectwa pewnego...
„co o tem czcigodny pan — — —
„wielkiej Rady sławetnego miasta Norymbergi wie
„on przed niewielu dniami całkiem głośno przed szano- [wnymi obywatelami
„o tem mówił i niegdyś także przed pobożnymi rajcami
„o tem opowiadał — pragnę dobrego świadectwa prawdy [od jego
„czcigodności — ponieważ Jakób Boner wyjeżdża a ja
„potem nie miałbym — gdy on odjedzie a także jest
„czcigodny pan Sebald Tcher słabym panem że ja [boję się
„że teraz nie będzie przesłuchany jako świadek który do- [kładnie wie
„jaki kształt ma moja rzecz z Jakóbem Bonerem proces
„który ja z nim miałem przed siedmiu laty

Rysunek i skrypt jest wykonany jednym i tym samym brunatnym atramentem. P. Takacs zestawia znany i sławny list Stwosza z r. 1506 pisany z więzienia z naszym rękopisem i dowodzi tem zestawieniem, że obydwa listy pisała jedna i ta sama ręka, na co się zupełnie zgadzamy. Przedstawiwszy krótko sprawę z Bonerem, mówi p. Takacs, że jeśli taż sprawa rozgrywała się w r. 1501, to rysunki należy datować 1508. Słusznie mówi p. Takacs, że ręczne rysunki Stwosza, jak dotąd są publicystycznie nieznane, a kończy swe wywody zdaniem, że pokrewieństwo tych rysunków z autentycznemi dziełami Stwosza jest tak ścisłe, że on na tem swoją teoryę spokojnie budować może.

Tyle p. Takacs. Do słów jego mamy do dodania: Przedstawione tu rysunki Stwosza powstały później jak pismo. Widzimy przecie, że pismo jest zdefektowane i postrzygnięte, zatem mistrz wziął swój stary skrypt, na drugiej jego stronie szkice wykonał, poczem postrzygł pismo odpowiednio do formy i kształtu rysunków. Gdyby było przeciwnie, gdyby Stwosz na papierze ozdobionym rysunkami był później list pisał, to nie byłoby pismo zdefektowanem lecz rysunki, gdyby w ostatnim wypadku papier musiał być uszkodzonym, to zdefektowane byłyby rysunki. A więc data powstania rysunków musi być późniejsza.

Co do daty pisma mamy do zauważenia, że niepodobna jej tak ściśle i konkretnie wymienić, jak to czyni p. Takacs. Proces z Bonerem trwa jak gdzieindziej tego źródłami dowodzimy, od r. 1500—1503. Jeśli więc pierwsze słowo w ostatnim wierszu, brzmiące: h a n d e l należy tłumaczyć: proces główny i sławny spór o autentyczność skryptu na 1265 fl., jeśli ten proces toczył się jak mówią ostatnie trzy słowa ostatniego wiersza „przed siedmiu laty", to przedstawiony na rycinie naszej (Tabl. III.) skrypt powstał w latach 1507—1510. W skrypcie tym jest jeszcze jeden ważny szczegół, który może nas pouczyć o dacie jego powstania. Stwosz prosi, żeby Rada przesłuchała Tuchera „ponieważ Jakób Boner wyjeżdża". O jakim tu wyjeździe mowa? Cały sens tego listu, całe dzieje owych lat każą wierzyć, że rozchodzi się tu o przeniesienie się Bonera do Krakowa na stałe. Kiedyż to się stało? W r. 1512 Norymberski B ü r g e r b u c h pisze: Jacob Poner resignavit juravit et dedit litteras sabbato vigilia Pentecosten 1512. (Dr. Jan Ptaśnik. Ze studyów nad Witem Stwoszem, 24). A więc i to każe nam przesunąć datę p. Takacsa i postawić wniosek, że przedstawiony tu rękopis powstał około roku 1510.

Jak wykazaliśmy przedstawione na tablicach I. i II. rysunki Stwosza powstały później niż list. Wtedy kiedy skrypt czy koncept stracił na wartości, tak, że go autor uznał za właściwe pociąć. Mogło to nastąpić zaraz po napisaniu konceptu z którego odpis uczy-



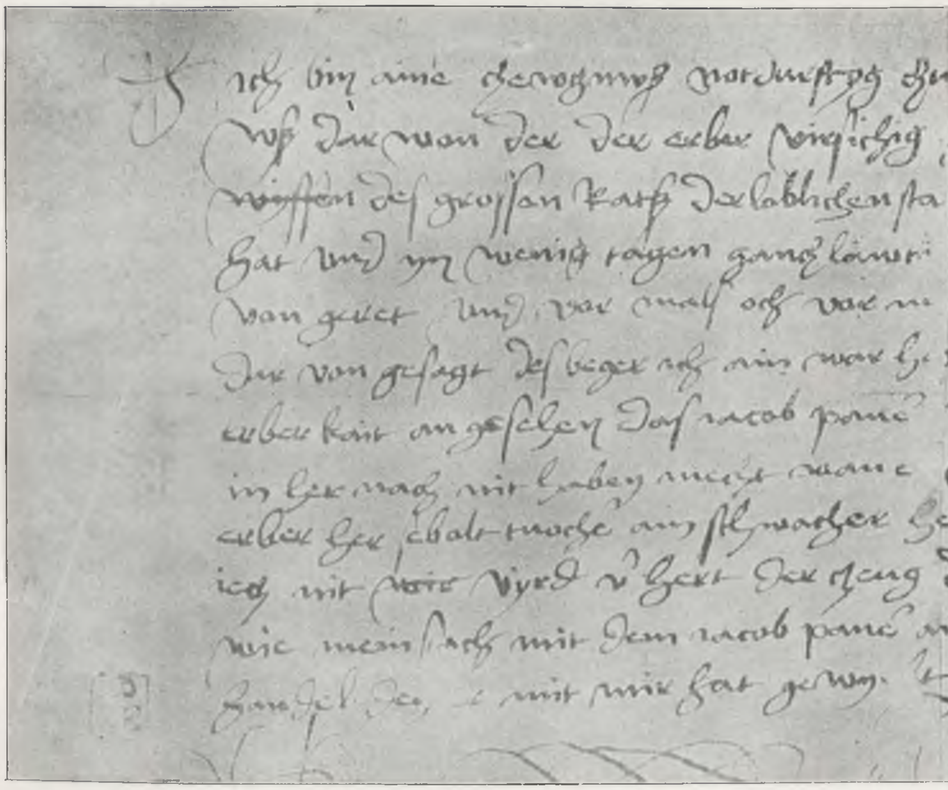
WIT STWOSZ. Święta Rodzina. Tabl. I.



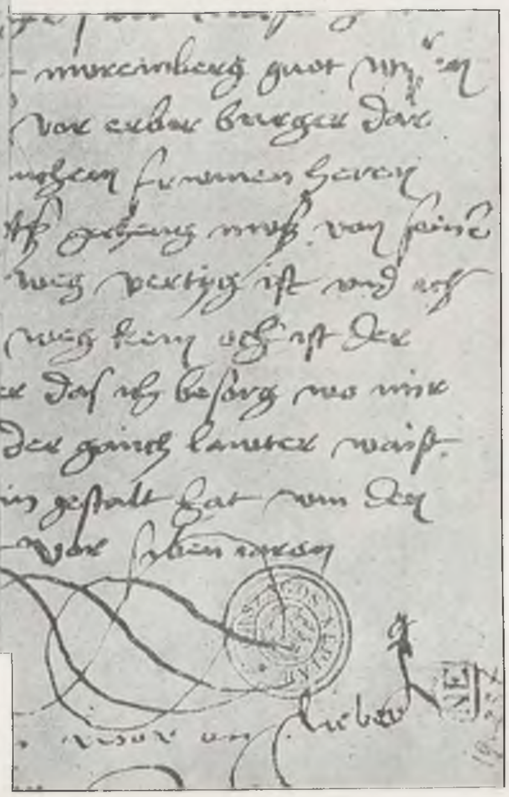
Szkic Wita Stwosza. Tabl. II.

niono, mogło nastąpić w kilka lat potem. W każdym razie stwierdzić należy, że rysunki powstały po r. 1510. Kiedy? Oznaczyć się nie da. Zdanie jednego z niemieckich pisarzy, że na rysunkach widać drżącą rękę starca nie da się utrzymać. Owszem. Przedewszystkiem my, zwłaszcza na prawej draperyi w tablicy I. widzimy pewną silną, niemal młodzieńczą rękę, powtóre zaś powszechnie jest wiadomem, że na norymberskich krucyfiksach, które rzeźbił 80-letni Stwosz jest taka młodzieńcza pewność ręki, że zazdrościć mu tej pewności mogą najwięksi geniusze ludzkości, wykonujący rzeźby w pełni sił i w kwiecie swych lat. A zatem z techniki tych właśnie rysunków żadnych wniosków co do daty powstania ich wysnuwać nie można.

Słusznie p. Takacs podkreśla reminiscencye na tych rysunkach z innemi dziełami Stwosza. W istocie akcya na tabl. I. przypomina sztych Stwosza „Madonna z jabłkiem", nie zauważył zaś tego p. Takacs, że Madonna na tejże tablicy zestawieniem głowy z ramionami bardzo przypomina tryptyk z Lusiny. Nie potrzebujemy nakoniec zaznaczać, że obydwie te kompozycye są artystyczną odmianą św. Anny Stwoszowskiej, krakowskiej, tarnowskiej i cieszyńskiej. Nie możemy się natomiast zgodzić na wypowiedzianą przez obcych uczonych kategoryę, że te szkice Stwosza są projektami do rzeźb. Według naszego widzenia rzeczy są to projekty do malowideł. Gdy na wyżej wymienionych rzeźbach Stwosz stara się n. p. krzesła zakryć,



Odwrotna strona tabl. I.



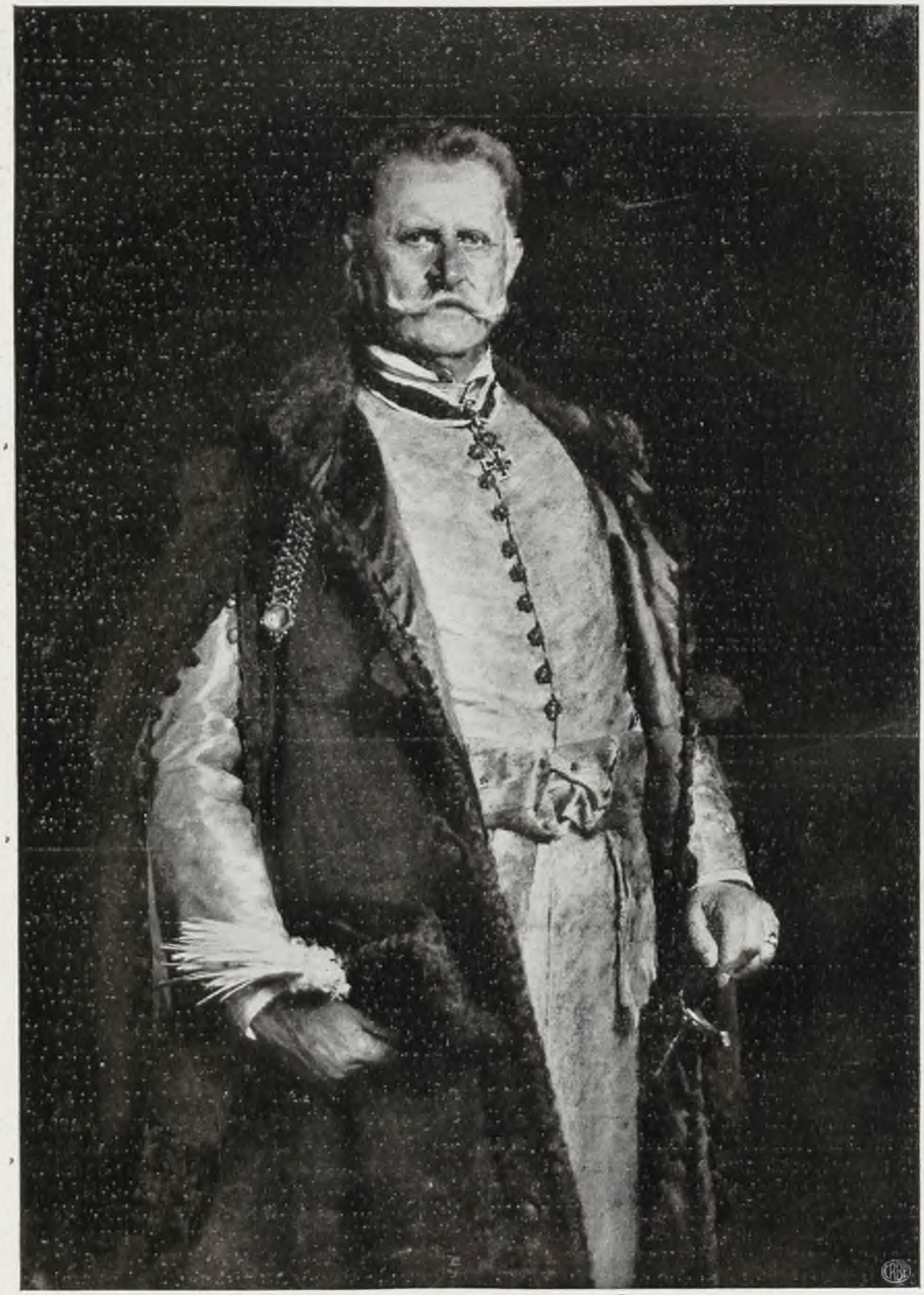
Odwrotna strona tabl. II.

PISMO WITA STWOSZA DO SEBALDA TUCHERA.

tu je odsłania, każdy zaś malarz przyzna, że o ile krzesła są dla malarza rzeczą wykonalną i wdzięczną, to skrócenia ich przeźrocza są dla rzeźbiarza zadaniem i trudnem i twardem. Mniemam również, że o tem pytaniu rozstrzyga ogromna draperya na prawym brzegu tablicy I. Jest to zadanie w rzeźbie niebywałe i techniczne słowo u rzeźbiarza Stwosza nieznane. Natomiast toż zadanie jest efektem i słowem nawskróś malarskiem, w ówczesnym malarstwie bardzo często używanem.

Nakoniec sprawa najważniejsza. Mówi p. Takács, że jeśli nie weźmiemy pod uwagę niedostępnego dotąd rysunku Stwosza w gabinecie archeologicznym w Krakowie, to przedstawione szkice są pierwszym znanym nam rysunkiem Stwosza. Tak jest w istocie i tutaj a nie w wartości artystycznej tych szkiców leży ogromna ważność odkrycia p. Takacsa. Bo posiadamy wreszcie rysownicze dzieło wielkiego artysty, posiadamy szkołę, w której uczyć się będziemy jak on oczko draperyi buduje i kształt modeluje, jak drga i biegnie pióro Stwosza, posiadamy punkt wyjścia i drogowskaz jak szukać i jak rozpoznać jego rysunkowe dzieła. Olbrzymi krok naprzód uczyniony, według zaś przekonania naszego na drodze tej czekają przyszłych badaczy piękne plony i — ogromne niespodzianki. Tylko mimochodem zajmowaliśmy się rysunkami Stwosza i Dürera i tylko na marginesie innych naszych prac notowaliśmy niesłychane zagadki, jakie kryją te właśnie rysunki opatrzone fałszowanymi w XIX. w. podpisami i monogramami. P. Takacs dał w rękę pochodnię tym, którzy pójdą w świat tych ciemnych dotąd zagadek.

Ludwik Stasiak.



KAZIMIERZ POCHWALSKI.
Portret hr. Juliusza Bielskiego.



JÓZEF MĘCINA KSZESZ. (Autoportret).

JUTRZNIA DUCHÓW.

(Dokończenie).

Na przełomie doby gotyckiej i renesansu, żył w Norymberdze „Stadtschreiber“, pisarz miejski, niejaki Jan Neudörfer, który w wolnych chwilach od zajęcia na ratuszu, spędzał czas na pogawędkach przy nieodłącznem rzecz naturalna piwie, w domach szewców, fabrykantów noży, kotlarzy, odlewaczy, stolarzy, rzeźbiarzy, kamieniarzy a czasem w domach wzbogaconych na handlu kupców, bankierów i innych przekupniów. Ten Neudörfer pozostawił pamiętniki opisujące życie i czyny swoich współczesnych współobywateli.

„Wiadomości“ Neudörfera uważają Niemcy za dzieło równorzędne słynnym opisom życia i dzieł artystów włoskich „Delle Vite de piu' eccelenti Pittori, Scultroi ed Architetti“. Dlaczegożby Niemcy nie mieli posiadać swego Vasarego-Neudörfera. Skromna różnica, ten ostatni opisuje życie i czyny swoich współobywateli bez względu na rodzaj ich zajęcia, a pierwszy kładzie podwaliny pod przyszłą historyę sztuki, nie tylko Włoch ale i całej Europy.

Vasari staje się nauczycielem pisarzy opisujących życie, czyny i dzieła malarzy, rzeźbiarzy i architektów włoskich.

Niemniej jednak notatki Neudörfera są bardzo cenne, ze względu na niejedną z osób żyjących w Norymberdze u schyłku XV. i w pierwszej połowie XVI. wieku.

Pamiętniki Neudörfera krążyły przez trzy wieki po Niemczech w licznych odpisach; dopiero po raz pierwszy wydał je Haller w roku 1822. Haller korzysta jednak z jednego z odpisów a nie oryginału, z którego dopiero Campe w. r 1829 opracowuje drugie wydanie. W wydaniu Campego zaznaczono wyraźnie pochodzenie naszego Wita Stwosza. We wstępie do jego życiorysu pisze Neudörfer, że „Die grössten Gùs aber findet man in Polen, Beheim und Ungarn“, Największe odlewy znajdują się w Polsce, w Czechach i Węgrzech.

Pamiętniki Neudörfera stały się mimo swojej jasności źródłem z jednej strony bardzo wiarygodnem odnośnie np. do Vischera i Krafta, natomiast odnośnie do naszego Wita Stwosza nasunęły uczonym niemieckim pewne wątpliwości.

Do roku 1850 nie wątpiono w Niemczech o prawdzie historycznej co do działalności artystycznej i pochodzenia naszego Wita Stwosza. Jeszcze w r. 1864 pisze Fr. Müller: Wit Stwosz urodzony w Krakowie, wykonuje większy i mniejszy projekt do grobu św. Sebalda, Vischer miał z jego wzoru odlewać.

Zapisków Neudörfera odnośnie do Vischera i Krafta na seryo żaden z uczonych starej szkoły niemieckiej nie brał. I zupełnie słusznie wszystkie dochowane dzieła mające na sobie artystyczne piętno przypisywano Stwoszowi lub wpływom jego szkoły.

Po tryumfach oręża niemieckiego na polach Gravellote i Sedanu, upojone zwycięstwami Niemcy zapragnęły zrehabilitować swoją ubogą w dziedzinie sztuki przeszłość w oczach Europy. Zapanował więc nowy prąd i nowy kurs w zapatrywaniach na przeszłość artystyczną Niemiec średniowiecznych.

Dawniejsi uczeni jak Kugler, Heideloff i inni zdawali sobie jasno sprawę jakiej narodowości był ojciec sztuki Dürerów, Rimenschneiderów, Kraftów, Vischerów i całej plejady większych i mniejszych mistrzów chylącej się do upadku sztuki gotyckiej. Tego Wita Stwosza, który całą północną Bawaryę, Austryę wyższą i Tyrol pokrył wspaniałymi dziełami sztuki, który przed rokiem 1477 przybywa Norymberdze, w roku 1496 po raz trzeci do niej jedzie po to jednak, aby pozostać przykuty do jej murów tragedyą swojego życia, (sprawa Wita Stwosza z Bonerem i Starzedelem w r. 1503) tego Burgera aus Cracca jak chce Neudörfer, postanowili uczeni niemieccy doby wilhelmowskiej, koniecznie zabrać do Panteonu chwał niemieckich, jako rzekomo Niemca pochodzeniem, a to przez skromne jedynie wyrzucenie nie wydanego „aus Crakau bürdig“.

Tej operacyi na pamiętnikach Neudörfera dokonywa w roku 1875 Lochner wydawca trzeciej „jedynej poprawnej“*) edycyi pamiętników. Lochner, jako archiwista miasta Norymbergi wiedział, że w zapiskach miejskich istnieje notatka świadcząca o rezygnacyi Wita Stwosza z obywatelstwa w roku 1477. W tym roku opuścił Wit Stwosz Norymbergę powracając do Krakowa dla rozpoczęcia robót około tryptyku maryackiego. Na tej zapisce oparł Lochner całą swoją robotę; sposobność aż nadto dobra, aby zrobić Wita Stwosza Niemcem z pochodzenia a rodem z Norymbergi. Wyrzuca więc niewygodne „aus Crakau bürdig“, jak niemniej zwrot „Stoss Bürger aus Crakau“ przerabia „Stoss Bürger dahier“.

Z obowiązku wydawcy powinien Lochner zrobić wzmiankę o tej operacyi, wydanie bowiem Campego musiało mu być bezwarunkowo znanem, jak niemniej znanym był i oryginał Neudörfera, z którego korzystał Campe. Wydanie Lochnera opartem być powinno, na ścisłem naukowem porównaniu kilku przynajmniej tekstów i zaopatrzone odpowiednimi waryantami. Lochner tego nie czyni i to właśnie budzi uzasadnione podejrzenie, że robotę swoją obmyślił celowo, liczył**) bowiem, że swoji demaskować go nie będą. I to, co się stało z napisem Parlerowskim w Tryfolium św. Wita w Pradze, powtórzyło się jota w jotę z pamiętnikami Neudörfera. Dwoiga rzeczy nie mogli niemieccy uczeni zmienić: 1. wykreślić w Pradze nieszczęsnej Polonii dla Kolonii i 2. zniszczyć zupełnie wydanie Campego neudörferowskiej kroniki. „Jedynie poprawne“ wydanie Lochnera miało jednak ten skutek, że trzeba było coś począć

*) Jak chcą nasi uczeni.

**) I dobrze liczył. Trzydzieści lat sprawa pochodzenia Stwosza pokrytą była wymownem milczeniem. Uczeni polscy nie czytając źródeł, dawno się zgodzili na niemieckość Stwosza.

O tem, że istnieje zapiska w wydaniu Campego dowiaduje się społeczeństwo polskie po raz pierwszy z pracy niestrudzonego p. Stasiaka, który właśnie dzięki tej pozornie skromnej zapisce p. Neudörfera, podjął pracę prawdziwie olbrzymią w celu przestudyowania kwestyi Stwosza.

I tu jak na ironię do głosu dostaje się p. Ptaśnik (vide „Studya nad Witem Stwoszem“) i wyraża przypuszczenie, że zdanie „Aus Cracau bürdig“ jest prawdopodobnie późniejszym wtrąceniem. Maluczko a dowiemy się z niemieckiej strony, że sami Polacy utrzymują jakoby kwestyonowane zdanie było wtrętem.

Dzięki jednak Bogu, wszelka dyalektyczna mierzwa na ten temat w niedalekiej przyszłości ustanie.

Sprawę przynależności narodowej Wita Stwosza, rozstrzyga stanowczo podpis jego, jaki udało mi się dzięki przypadkowi odcyfrować na jednym z obrazów tryptyku świętokrzyskiego na Wawelu. Podpis trzykrotny i data 1465. rozstrzygaja sprawę narodowośc! Stwosza na naszą korzyść.

Jest bowiem niezbitym dowodem, że Wit Stwosz przed r. 1477, tj. przed rzekomem wezwaniem go z Norymbergii do wykonania tryptyku maryackiego, przebywa w Krakowie i tu wykonuje swoje najpierwsze prace i tutaj na tymże samym obrazie portretuje całą rodzinę króla Kazimierza Jagiellończyka.

na wypadek, gdyby przypadkowo prawda zawarta w drugiem wydaniu wyszła na światło dzienne i pokazało się, że ten „Veit Stoss“ nie jest „ein Urgermane“ lecz Polakiem „aus Crakau“.

Gdyby tak bowiem przyszła ochota zaglądnąć w rachunki uczonych niemieckich, polskim ich kolegom, to kto wie, mimo całej dyalektyki gotowi odebrać swoją własność. A wówczas pozostanie na parnasie naszej sztuki kamieniarz Kraft, odlewacz Vischer, lichy epigon Stwosza Rimenschneider. Jak na restytucyę wspaniałej przeszłości niemieckiej, to za mało. Trzeba więc, powiedzieli sobie uczeni niemieccy, zmniejszyć ilość dzieł Wita Stwosza. Istnieje ich bardzo poważna liczba. Każde prawie rzeźbiarskie dzieło wykonane u schyłku XV. wieku i na początku XVI. wieku, noszące na sobie znamiona prawdziwej sztuki, przypisują Witowi Stwoszowi. Wszelkie więc nie znaczone jego autografem dzieła, należy wyłączyć z artystycznego dorobku i zmniejszyć znaczenie Stwosza w sztuce niemieckiej. Sposoby na to są również bardzo proste. Przykładów daleko szukać nie potrzeba. Wszystkie więc dzieła nie podpisane i niesygnowane jego znakiem rozdzielimy, powiedzieli sobie PP. Bode, Daun, Wanderer i inni pomiędzy naszych notorycznych już Niemców. A potem, mój Boże, niechajże nam „Kochane Polacken“ odbierają „naszą własność“.

W tej miłej robocie Bogu ducha winny Neudörfer przychodzi z pomocą.

Sfałszowane rozmyślnie w życiorysie Vischera przez Lochnera zdanie „Die grössten Gus aber findet man in Polen, Beheim und Ungarn“ na wręcz odmienny tekst „Die grössten Güs aber die er (Vischer) gemacht hat, sind in Pollen Behaim und Ungarn“ wystarcza uczonym niemieckim w zupełności. Do roku 1875 żaden z uczonych niemieckich dzieł Vischera poza Niemcami nie szukał.

Są w Krakowie na Wawelu wspaniałe spiże niesygnowane znakiem artysty, są podobne w Poznaniu, w Tomicach, Szamotułach na Kujawach, więc przychodzą PP. Daun, Simon, Warschauer, Kohte i Erenberg i na podstawie zmienionego tekstu lochnerowskiego wydania, neudörferowskiej kroniki, anektują wspaniałe nasze dzieła na rzecz analfabety norymberskiego, notorycznego odlewacza, fabrykanta noży i kotlarza Piotra Vischera.

Na jedno jednak niemieccy uczeni nie zwracają uwagi, oto na drobny pozorny szczegół. Ten ich Piotr Vischer u siebie w Norymberdze, w Torgawie i Wrocławiu umieszcza swoje podpisy, ba, na pomniku św. Sebalda podpisuje się trzykrotnie, tak imponuje mu własne odlewnicze dzieło, natomiast w Polsce jest do przesady skromny, nie znaczy swoim kochanym „Ich Peter Vischer“ żadnego ze swoich rzekomych dzieł.

Cyborium (Sakramentshaus) w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze wykonuje pod wpływem projektu Wita Stwosza z roku 1488 zwykły kamieniarz, dostawca schodów, niejaki Adam Kraft; więc tego przedsiębiorcę opracowującego swe kamieniarskie dzieła według cudzych wzorów, ciągnie na Parnas sztuki i każą mu Pp. Daun, Ree i inni być większym artystą rzeźbiarzem, od tego, według którego projektów wykonuje swoje rzekomo najwspanialsze dzieło.

Istnieje w St. Wolfgang w Austryi wyższej piękny tryptyk gotycki, genialne dzieło prześcigające koncepcyą i monumentalnym spokojem oltarz maryacki. Tryptyk ten ma szereg malowideł na podwójnych odrzwiach przedstawiających sceny z życia i działalności Chrystusa Pana, a po środku rzeźbioną grupę Koronowania Matki Boskiej. Ołtarz w całości tak w fakturze jak i w wykonaniu na wskróś Stwoszowski, przepisują niemieccy uczeni jak Stiasny i Semper na podstawie niezdarnie sfałszowanej daty 1479 pod św. Jadwigą jak niemniej sfałszowanego napisu na ramie obrazu, skromnemu malarzynie z Brunek niejakiemu Michałowi Pacherowi. Mają więc Niemcy naraz trzy gwiazdy pierwszej wielkości na nieboskłonie swojej sztuki wielkiego Piotra Vischera, Adama Krafta i niedoścignionego Michała Pachera.

I wielkość Niemiec średniowiecznych w dziedzinie sztuki stoi gotowa. Obraz Solimana to kłamstwo wierutne. Przypatrzmy się bliżej tym trzem wielkościom.

Jedyne źródło do życiorysu Vischera kronika Neudörfera według wydania Lochnera mówi co następuje: „Piotr Vischer kotlarz (Rotschmied). Ten Piotr Vischer prowadził z każdym przyjazną rozmowę i był w naturalnych sztukach (jako laik mówię) bardzo doświadczony, w odlewaniu jednak tak wśród wielkich Panów sławnym, że gdy książę jakiś, albo wielki potentat przyjechał, rzadko omijał sposobność, aby go w jego odlewarni nie odwiedził. Jak on wyglądał i jak codziennie w swojej odlewarni krzątał się i pracował, to znaleść można na dole, na końcu grobu św. Sebalda, który on i jego pięciu synów odlali i postawili, trafnie z portretowanym. L e c z d z i e ł e m j e g o r ę k i i w ł a s n ą r o b o t ą jest studnia, odlana w strzelnicy radzieckiej. Największe z odlewów jakie on zrobił znajdują się w Polsce, Czechach i na Węgrzech, także u kurfürsta i książąt w państwie świętem, a także on odlał kratę, która niegdyś do Fuggiera w Augsburgu należała — dziś zaś tutaj na ratuszu stoi. Miał pięciu synów, Hermana, Piotra, Jana, Pawła i Jakóba, którzy ożenieni, po większej części przy nim w domu razem z żonami i dziećmi mieszkali. Wyżej wspomniany mosiężny grób został w roku 1519, 15. lipca osadzonym. Pracował nad nim od 1506 roku“.

Widzimy, że Neudörfer nie nazywa Vischera inaczej jak odlewaczem, gdyby był Vischer rzeźbiarzem i twórcą modelu na grób św. Sebalda, byłby Neudörfer niewątpliwie i tę wiadomość zanotował, tak jak to czyni przy innych życiorysach. Rozporządzenie Rady gminnej norymberskiej, tak jego jak i jego synów, również inaczej nie nazywają jak kotlarzami, odlewaczami i fabrykantami noży.

Nie będę się przedzierał przez las dociekań poważnych uczonych niemieckich, po raz pierwszy ogłoszonych u nas przez niestrudzonego p. Stasiaka. Streszczenie ich zajęłoby sporo miejsca, wspomnę jedynie o dwu dziełach uchodzących według p. Dauna, p. Ree, Heidricha i innych za dzieła Vischera t. j. o grobie św. Sebalda w Norymberdze i pomniku hr. Henneberga w Römhild. Sprawę polskich spiżów jak niemniej pomników Teodoryka i Artura w Salzburgu na „pierwszy rzut oka“. uznanych przez Lipskiego za dzieła Vischera pomijam, stają się bowiem bezprzedmiotowemi z chwilą gdy wiara w autorstwo dwóch najwspanialszych spiżów „największego słońca“ sztuki niemieckiej zachwianą gruntownie została. Trudno bowiem przypuścić, aby Vischer na eksport do Polski miał „własne“ wspaniałe spiże, a dla swoich kochanych Niemiec miał jedynie odlewy według cudzych „wizerunków“ wykonane.

Mauzoleum św. Sebalda wykonane zostało pomiędzy rokiem 1506 a 1519. Na pomniku tym Piotr Vischer trzy razy się podpisał, stąd wniosek, że Vischera uważać należy za jego autora. A jednak stara nauka niemiecka nie uznaje Vischera za twórcę tego dzieła. Heideloff na podstawie odkrytego przez siebie rysunku z r. 1488 odmawia kategorycznie autorstwo grobu Vischerowi, a przypisuje Witowi Stwoszowi, którego jedynie uważa za zdolnego do wykonania genialnie pomyśla-

nego projektu. Bergau również nie uznaje Vischera za autora grobu św. Sebalda. Wzmiankowany jednak rysunek przypisuje Kraftowi. Że Kraft autorem rysunku nie był, wystarczy porównać jego nieudolny rysunek publikowany w dziele Dauna (Adam Kraft) z pomienionym rysunkiem Stwosza. Kraft jako kamieniarz nie mógł być autorem znakomicie kreślonej, jedynie Stwoszowi właściwej architektury projektu do Mauzoleum św. Sebalda. Z rysunku odtworzonego przez Heideloffa widać, że Vischer ściśle trzymał się początkowo pierwotnego projektu. Trzon grobu, podział tumby na pola ujęte śródłęczami, rozkład kolumn, usytuowanie na nich figur, zupełnie zgodne są z pomysłem z roku 1488. Pominięto jedynie bogato rozwinięty baldachim, którego sploty gotyckich wiązań widocznie uznał Vischer za zbyt trudne do odlania i za kosztowne. Vischer zaś z synami zakończył Mauzoleum zbiorowiskiem dziwacznych grzybków i kapliczek. Lat kilkadziesiąt utrzymywało się w mocy twierdzenie Heideloffa jako tako, które godziło się z niewygodną prawdą, że o j c e m s z t u k i n o r y m b e r s k i e j b y ł n i e k t o i n n y j a k P o l a k z K r a k o w a r o d e m, W i t S t w o s z.

..Krzywdę, rzekomo wyrządzoną Vischerowi, naprawia więc Daun, i stara się dowieść, nie dając jednak żadnych dowodów, że autorem rysunku heideloffskiego jest Vischer. Daun dobrze wie, że Vischer dopiero w rok później t. j. 1489 odlewa świecznik jako misteryjne dzieło (majsterskie), aby mistrzem cechu odlewaczy zostać. Rysunek w roku 1488 jest projektem dla konstrukcyi drewnianej; zaprojektowanym mógł być jedynie przez rzeźbiarza, nie mógł być więc misteryjnem dziełem notorycznego kotlarza. Że Vischer nie był autorem grobu Sebalda, przemawiają zatem akta procesu pomiędzy Radą norymberską a Witem Stwoszem o „grosses Pruckenwerk und kleines Werk der Prucken z roku 1506“ z tego właśnie czasu kiedy odlewacz Vischer zawiera układ z Komitetem obywateli norymberskich o budowę mosiężnego grobu. Z przebiegu krótkiego procesu dowiadujemy się z pracy p. Stasiaka, że istniało małe i wielkie wzniesienie, które niczem innem być nie mogło jak jedynie drewnianym zdobnem Mauzoleum św. Sebalda, wykonanem według projektu z roku 1488.

O pomniku w Römhild pisze profesor Karol Heideloff: „Podczas mojego pobytu w Römhild rozpoznałem w tych odlewach (pomniki Hermana VIII. i Ottona IV. Hennebergów) ducha i manierę Wita Stwosza — tem pewniej, że nawet atrybuty ewangelistów z owemi na magdeburskim pomniku, nie tylko tę samą wielkość mają, ale i z jednej formy odlane, jak się zdaje zostały — oprócz tego obydwa pomniki mają jeden i ten sam motyw“. Odmawia więc autorstwa Vischerowi i twierdzi, że Vischer twórczym artystą nie był. Potrzebując zaś drewnianego modelu, musiał się zwracać do artystów rzeźbiarzy a takim mógł być jedynie Wti Stwosz, który był nietylko znakomitym malarzem i rysownikiem, ale i wybornym architektą i figuralnym rzeźbiarzem. Wspaniałą postać Ottona IV. uważa prof. H. za rzeźbę Stwosza; odlaną zaś i cyzelowaną przez Vischera.

Na pomniku Römhild istnieje napis:

M. F. W. S. 15. C.

Zagadkowy ten napis miał licznych komentetorów, a jeden z nich czytał „Meister Vischer und fünf Söhne“ chcąc koniecznie dziełem tem uwieńczyć skroń kotlarza norymberskiego.

Stasiak zupełnie trafnie odczytuje tajemniczy napis, który tworzy niewątpliwie zdanie: „Me fecit Witus Stwoss 1500“. Rozpoznanie Heideloffa znajduje dzięki odczytaniu p. Stasiaka silne poparcie — rozstrzyga bowiem pytanie, kto jest właściwym twórcą pomnika. Charakterystyczny układ postaci rycerza z mieczem u boku i proporcem w ręku na pomniku w Römhild, zgodny jest w kompozycyi z pomnikiem Kmity na Wawelu.

„Adam Kraft kamieniarz. Jakim zręcznym i pilnym i kunsztownym budowniczym i kamieniarzem był ten majster Adam, tego dowodzi dom św. Sakramentu w chórze u św. Warwzyńca, który w roku 1469 zaczęty a w roku 1500 skończony, pod którym on jakby żywym siebie samego sportretował, a zanim dwóch towarzyszy. Do tego zrobił on piękną G ó r ę o l i w n ą, czyli pasyjne figury u św. Sebalda na zewnątrz, na kościele naprzeciw kościoła Dominikanów, a zresztą wszędzie na krużgankach u św. Egidyi, u Augustynów i Dominikanów, wiele kunsztownych pamiątek po nim pozostało, tak jak to widzieć można w domach Imhofa, gdzie on wiele zdobnych robót wykonał“. Tyle Neudörfer.

Kraft urodził się pomiędzy rokiem 1450 a 1460, miał on pracownię kamieniarską w Norymberdze, a zmarł w roku 1508 w Szwabach. Kraftowi przypisują źródła znane nam, że miał wykonać grobowiec dla Schrayerów, dzieła dla Zebalda Hornunga, Wieczerzę pańską w kościele u św. Zebalda, figurę Zbawiciela nad drzwiami ślubnymi tegoż kościoła, dalej epitafia Landauerów, Rębeków i Pergensdorferów, tudzież dom św. Sakramentu u św. Wawrzyńca. Tymczasem inne źródła konstatują 1. że grobowiec Schrayerów wykonał według cudzego malowidła „Die Figur des Gemels im Mauerwerck bringt“ (Baader Nachträge); 2. dla Hornunga wykonuje dzieło rozpoczęte przez mistrza Szymona (Daun); 3. Kraft rzeźbi według Neudörfera „Pojmanie, Górę oliwną i Wieczerzę Pańską“ w kościele u św. Sebalda. Dzieło uchodzi za jego pracę do roku 1863. W tym roku przyjeżdza z Warszawy malarz Lesser i odkrywa monogram Stwosza na „Pojmaniu“, a Bode utrzymuje i twierdzi, że twórcą tej rzeźby jest Wit Stwosz. Te sprzeczności źródeł pochodzą stąd, że Neudörfer, który jak się nam przyznaje, nie był znawcą sztuki, nie rozróżniał przedsiębiorcy od autora pojedynczych dzieł. Kraft był przedsiębiorcą przypisywanych mu dzieł, a Wit Stworz dostawcą i autorem głównej rzeźby.

O domku św. Sakramentu w kościele św. Wawrzyńca pisze Daun: „Kraft ogólnego projektu bogatego dzieła nie mógł sporządzić“, on jedynie „Imhofowi przedłożył wiele pojedynczych szkiców“. Zapytać by się godziło kto jest autorem całokształtu projektu, którego Kraft nie był wstanie wykonać, i skąd czerpie Daun wiadomość jakoby Kraft przedkładał szkice. O zdolnościach rysunkowych Krafta wspomniałem powyżej. Echem rzekomej kompozycyi Krafta jest nie tylko rysunek z roku 1488, ale rozpoczęte przez Wita Stwosza dzieło wielkiego i małego Mauzoleum w roku 1486 dla Rady gminnej norymberskiej. Domek św. Sakramentu rozpoczął Kraft dopiero w roku 1493. O rysunku do Mauzoleum św. Sebalda pisze Bergau, że „kompozycya ta jest poprzedniczką domu św. Sakramentu, później przez Krafta wykutego“.

Pan Stasiak zebrawszy wszelkie źródła i opinie uczonych niemieckich, dochodzi do wniosku, że Kraft zwykły kamieniarz i przedsiębiorca nie był twórczym artystą i jako taki nie może być autorem przypisywanych mu epitafiów Pergensdorferów, Rębeków i Landauerów, będących okrasą rzekomych dzieł Krafta jakie p. Daun w swojem dziele w Europie podaje. Stwierdzając, że na to, aby Kraft był autorem pomniemanych dzieł, niema żadnego dowodu, poddaje Stasiak rzekome prace Krafta gruntownej analizie porównawczej z notorycznemi jego dziełami i dochodzi do wniosku, że autorem wspaniałych epitafłów mógł być jedynie Wit

Stwosz. Tym który pierwszy z nicości wydobył Krafta, był profesor Wanderer, który przyznaje się całkiem otwarcie, „że celem jego było uczcić imię Krafta i postawić je jako równorzędne z nazwiskami Dürera i Piotra Vischera“.

I oparty o Neudörfera uczcił... dziełami Wita Stwosza. Tak tworzy się wielkich w sztuce niemieckiej.

Semper, Mannowsky, Stiasny i cały szereg pisarzy, opiera twierdzenie, jakoby autorem ołtarza w Wolfgang był Michał Pacher na łacińskim napisie umieszczonem na ramie ołtarza. Napis ten olejną farbą wykonany brzmi dosłownie: „Benedykt, opat w Mondsee to dzieło fundował i dokończył przez mistrza Michała Pachera z Praunek w roku 1481“. Stasiak poddaje w wątpliwość autentyczność napisu i po ścisłej naukowej analizie dowodzi, że jest podrobiony. I uczeni niemieccy niezbyt dowierzają temu napisowi, zowiąc go „dociągnionym“. Według badań p. Stasiaka, opartych na dotychczasowych źródłach, dowiadujemy się, że stary drewniany kościółek, w którym istniało pierwotne dzieło Pachera, spłonął w roku 1501 t. j. w trzy lata po mierci Michała Pachera. W roku 1504 został zbudowany w Wolfgang nowy kościół do którego sprwiono ołtarz. Ołtarz obecny ma znaczną wysokość, mierzy bowiem 10 m., wymiary szerokości części środkowej zupełnie zgadzają się z interkolumnium apsydy. Projektowano więc ołtarz i budowano dla istniejącego kościoła, nastąpić zaś mogło to jedynie pomiędzy rokiem 1504 a 1510. Ołtarz odznacza się dwoma charakterystycznemi cechami. Tak w malowidłach jakoteż i na rzeźbie widać obok gotyku, wpływy renesansu i gruntowną znajomość perspektywy. Tyrolskiemu malarzowi w latach ośmdziesiątych XV. wieku była znajomość perspektywy i renesansu bezwarunkowo obcą i nieznaną. Autorem wspaniałego dzieła w Wolfgang mógł być jedynie Wit Stwosz, jako taki, który z obu kierunkami stylowymi*) jak perspektywą był obeznany. Faktura wypowiedzenia się, jak niemniej operowanie motywami zgodnymi z takimiż w Krakowie na Wawelu, przemawia za autorstwem naszego Wita. O istnieniu wspaniałego dzieła sztuki w dalekiej alpejskiej krainie, dowiadujemy się po raz pierwszy dopiero z dzieła p. Stasiaka.

Tak przedstawia się kwestya Vischera, Krafta i Pachera. Ludzi, których rozporządzenia Rady norymberskiej i zapiski współczesne nie nazywają rzeźbiarzami, lecz zwykłymi kotlarzami, fabrykantami igieł i noży, kamieniarzami i malarzami robi się artystami z Bożej łaski i z erudycyą niemiecką i naciąganą dyalektyką, ciągnie się prostaczych rzemieślników na Parnas sztuki, ku chwale i znaczeniu germańskich muz.

I byłoby wszystko w porządku, niemieccy uczeni przyjeżdżali by dalej do Krakowa nie tylko, aby zjadać smaczne obiady z grzecznymi swymi kolegami polskimi, lecz po to, aby dalej robić nowe odkrycia i poszukiwania za dziełami niemieckiego ducha na chwałę niemieckiej sztuki, gdyby nie p. Stasiak, który wcale nie z galanteryą francuza północy, raz złapawszy niemieckich uczonych na fałszerstwie jedynego źródła do historyi sztuki norymberskiej, poszedł dalej i nie spoczął, aż całą ich robotę nie zburzył do szczętu.

Praca nad siły, przedzierać się przez las rozmyślnych kłamstw, naciągań, przypuszczeń, rozpoznań i przypisywań, uczonych z tamtej strony Odry. I zrąb tej zbożnej pracy leży przed nami. Vischerów, Kraftów, Pacherów wyrzucono sromotnie z Parnasu sztuki i kazano im wrócić do niemających nic wspólnego ze sztuką warstatów.

Obranego natomiast ze czci i majątku przez „rodaków“ za życia Wita Stwosza, wyzutego z ojczyzny i ze wspaniałych dzieł wielkiego krakowianina, widzimy znowu w aureoli, którą wrogowie wszystkiego co polskie, zaćmić usiłowali. Nie tylko więc Stasiak zdobywa Wita Stwosza dla polskości, lecz dzieła przypisywane Kraftom, Vischerom i Pacherom wraca prawnemu ich właścicielowi.

Wreszcie na zakończenie przytoczę rozmowę jaką miałem z p. Stasiakiem.

„Ileż egzemplarzy sprzedałeś Ludwiku prawdy o Piotrze Vischerze?“

„Stodwadzieścia sztuk“, brzmiała smutna odpowiedź.

„Jakto w ciągu dwóch lat,“

„Tak niestety! architekto“.

„No, no, widać pomyliłem się w obliczeniu, sądziłem w swoim czasie, że jak Polska długa i szeroka na dwadzieścia milionów chłopa, liczyć będzie przynajmniej pięćset z tych najwyższych „dziesięciu tysięcy“, którzy Twoje dzieło nabędą. Liczba ich nie przyniesie nawet dwustu, sądząc po dotychczasowej rozprzedaży. Nie bierz sobie mój drogi tego do serca i pisz dalej trzecią część trylogii. Każ jednak spiesznie tłumaczyć dwie pierwsze na język francuski**). Przekonasz się wówczas, że we Francyi, znajdziesz nie dziesiątki czytelników, lecz dziesiątki tysięcy, którzy chętnie twoje dzieła nabywać będą. One bowiem przyniosą tam nad Sekwanę n o w ą wieść, świadczącą o niesłychanem znaczeniu ich ojczyzny w dorobku ducha i kultury. Od XI. wieku, od czasu trubadurów prowansalskich przewija się działalność geniusza Francyi poprzez średnie wieki, aby wreszcie w wielkiej rewolucyi wywalczyć dla uciemiężonych prawa człowieka. Twe książki świadczyć będą o gloryi Francyi. Gdy bowiem Francya nie dała nam genialnych Arlerów nie byłoby wielkiego Wita, tej kwintessencyi dwu kultur, francuskiej z jednej, a polskiej z drugiej strony“.

Lwów, w styczniu 1912.

Inż. Jan Tarczałowicz.

*) Krakowscy znawcy sztuki nie godzą się z twierdzeniem p. Stasiaka, że Wita Stwosza należy zaliczać również do renesansowych rzeźbiarzy. Możeby tak zamiast zwalczać p. St. na gruncie swojskim, zwrócili się nasi historycy sztuki ku zabawie Europy, z zapytaniem pod adresem Daunów i Rottbergów, na jakiej to drodze ewolucyi artystycznej, wielki Krupp norymberski wieku XVI. przedzierzgnął się z gotyckiego rzeźbiarza (Pomnik arcybiskupa Ernesta w Magdeburgu z r. 1459) na czysto renesansowego artystę, (Mauzoleum św. Zebalda, grupy figur), aby znowu w r. 1513 stworzyć gotyckiego Teodoryka i renesansowego Artura

Wielki orzeł polski nie był zdolny zapanować nad obu kierunkami, analfabeta norymberski natomiast zapanował. Trzymając się metody p. Kobańskiego i jego przyjaciół (zobacz Krytyka za maj Dyskusya nad Stwoszam) już dzisiaj należy odmówić Madejskiemu autorstwa Warneńczyka — boć rzeźba ta pojętą jest w układzie w duchu gotyka... Pogodzę Panów z możliwością podobnej ewolucyi... Odcyfrowany przezemnie kryptogram Stwosza na ołtarzu w Wolfgang, sprawę tę należycie oświetli. A o tem w natępnym numerze „Sztuki“.

**) W powołanym powyżej numerze „Krytyki“ p. Urbański zarzuca p. Stasiakowi, że materyał do „Vischera i Rewindykacyi“ zebrał tendencyjnie, okolicznościowo i po dyletancku i dodaje, że jeżeli „już trzeba naukę polską przed obcymi skompromitować, to niczego więcej pragnąć nie można, jak tylko, aby czemprędzej ostatni wynik badań Stasiaka (kulturę artystyczną Niemcy zawdzięczają Polsce), przetłumaczono na język francuski“. Niechajże p. M. przedwcześnie łzy nie roni nad krzywdą, jakiej z tego powodu dozna „nauka polska“. Skompromituje ją chyba tem, że lat trzydzieści ta rzekoma „nauka“ przeoczała sprawę pierwszorzędnej doniosłości i plotła duby smalone o Sznitzarach von Magdeburg, Pleydenwurfach, Riemenschneidrach i Veitachstossach aus „Nürnberg“ na gruncie polskim.

KRYSOWICE.

Z Bużenina Mniszkowie już w siedmnastym wieku siedzieli w ziemi przemyskiej, ale ród ich liczył się do magnatów, którzy buńczuczną wrzawą i szczękiem domowego oręża, napełniali te strony. Jeden Mniszek był deputatem na trybunał koronny i fundatorem Bonifratrów w Przemyślu, drugi podczaszym przemyskim, lecz dopiero syn tego ostatniego, chorąży nadworny Adam Mniszek, dobił się za Rzeczypospolitej fortuny magnackiej, za rządów austryackich tytulatu hrabiowskiego, a w potomności wspomienia, jako twórca pałacu w Krysowicach. Jeżeli mamy wierzyć współcześnikowi chorążego nadwornego, Ewarystowi Kuropatnickiemu, heraldykowi szlachty polskiej, a pierwszemu „geografowi" Galicyi, to Adam Mniszek był prawdziwym białym krukiem wśród magnatów polskich ośmnastego stulecia. [1]) Dopiero w „ostatnich dwóch leciech życia swoego za granicę Polski i to nie dalej, jak do Wiednia wyjechał" i „żadnych prócz ojczystych języków nie umiał". I taki to człowiek, który „tu się pasł na dziedzińcu, jako w lesie zając" dokonał w Krysowicach dzieła „któreby żadnego nie szpeciło monarchy" porobił „takie cuda gustu, iż się cudzoziemcy najrozumniejsi i najświadomsi piękności świata, dziwują tej fabryce".

Krysowice były tylko małą częścią kompleksu dóbr, które Adam Mniszek kupił w r. 1743 od Eustachego Potockiego i w r. 1765 od Jana Charczowskiego. Należały tu Pokość, Czyszki, Miżyniec, Złotowice, Hroniowice, Gdeszyce, Boratycze, Paćkowice, Drozdowice, Chodnowice, Popowice, Chraplice, Hussaków, Radochońce i t. d. a stolicą całego tego obszaru i ulubionem miejscem pobytu właściciela, stały się właśnie Krysowice. — Włość ta ostatnia nie miała za sobą sławniejszej przeszłości. Siedziała tu z dawien dawna rodzina Złoczowskich, herbu Grabie, [2]) o której nawet Niesiecki nic nadzwyczajnego powiedzieć nie umiał.

Adam Mniszek postanowił Krysowice dźwignąć i upiększyć. Zmysł gospodarski, który mu towarzyszył przy zaokrąglaniu własnej fortuny, nie opuścił go i teraz, gdy przyszło do budowy pałacu, który „od niego z gruntu wymurowany, ze wszystkimi oficynami, kościołem pałacowym, ogrodem z kanałami i fontannami, domami do przejażdżki, zwierzyńcami i co tylko gust i znajomość świata okazać może, tak wspaniale, bogato, kosztownie i wymyślnie, iżby to dzieło, żadnego nie szpeciło monarchy".



PAŁAC W KRYSOWICACH.

Taki jest początek pałacu i stylowego parku, które szczęśliwym trafem, do dnia dzisiejszego prawie w całości i z wewnętrznem urządzeniem zachowane, czynią z Krysowic uroczy, pełen poezyi i wiekowej patyny zakątek i dają charakterystyczne świadectwo, jak nawet w ośmnastym wieku wpływy i gusta zagraniczne, połączyć się umiały z tem, co było treścią i istotą staropolskich ziemiańskich rezydencyi.

Adam Mniszek niedługo się cieszył krysowickim pałacem. W r. 1784 już nie żył, a wdowa po nim Felicyta, rządziła majętnością, imieniem dzieci jego Stanisława i Cecylii, którzy w r. 1810 podzielili się dobrami w ten sposób, że Krysowice przeszły na rzecz Stanisława hr. Mniszka, ożenionego w r. 1822 z Heleną ks. Lubomirską.

Nowy właściciel był typem magnata polsko-austryackiego, z pierwszej połowy dziewiętnastego stulecia.

[1]) Kuropatnicki: „Geografia, albo dokładne opisanie Królestwa Galicyi Lodomeryi. Przemyśl 1786 str. 68.

[2]) Krysowice, artykuł Ludwika Dziedzickiego w „Słowniku geograficznym" tom IV. str. 760.



BASZTA ZEGAROWA.

Mieszkał w Krysowicach i we Wiedniu, gdzie miał dom własny przy Wallenstrasse nr. 266, a nadto posiadał na Morawie, w obwodzie Znaimskim dobra Frain, wraz z fabryką. Tak w Krysowicach, jak we Wiedniu, jak wreszcie może i w Frain, znajdowało się sporo „mobiliów wszelkiego gatunku, sreber, książek, porcelan, bielizny stołowej i domowej, naczynia kuchennego, pojazdów“ a nadto także „obligacye rządowe, bankakcye, bilety pożyczek Rothschilda i inne stanowe papiery“. — W testamencie swoim sporządzonym w r. 1847 [3]), wszystkie te swoje „mobilia“ wymienia Stanisław Mniszek tak sumarycznie, mieszając bezceremonialnie sprzęty kuchenne z papierami Rothschildowskimi, że trudno urobić sobie wyobrażenie o gustach i upodobaniach tego pana mnogich włości galicyjsko-morawskich. Jedno tylko wybija się w tym testamencie na pierwszy plan, to jest głębokie przywiązanie do rodziny, do żony i dwu córek, z których starsza Felicya zamężną była za ks. Jerzym Lubomirskim, młodsza zaś Ludgarda zostawała dotąd w stanie panieńskim. Widać również w owym testamencie smętek ostatniego potomka Mniszków po mieczu, który dba o dalekich nawet krewnych tego samego nazwiska i herbu, obdarzając ich wcale poważnymi legatami.

Właśnie wówczas, gdy Stanisław hr. Mniszek pisał swój testament, zabłądził do Krysowic niestrudzony malarz i piewca piękności galicyjskich Maciej Bogusz Stęczyński. Widział wiele rzeczy ten człowiek, jeździł rzemiennym dyszlem od miasta do miasta, od wsi do wsi i z dokładnością fotografa, a w specyalnej manierze rysunkowej przenosił na papier wszystko, co tylko uderzyło jego uwagę pięknością okolicy, powagą uroczyska, tęsknotą ruin. Stęczyński odrysował część parku w Krysowicach, ale jego angielski charakter nie bardzo mu widać przypadł do smaku, skoro z niewielką prawdą historyczną, a z większą zgryźliwością napisał o jego założycielu [4]) jako „zastał po przodkach swoich ogród w dawnym naszym, strzyżonym, cienistym, a poważnym guście i przecie jak zaczął odwieczne walić lipy, całe ściany uliczne przecinać, gwoli nowym perspektywom, szpalery, te naszych prababek przyjaciółki wykorzeniać, ot i jakoż, choć mniej cienisto, mniej poważnie, mniej po naszemu, ale wyrobiło się i pięknie i goło i po angielsku“.

Ludgarda Mniszkówna wyszła za Edwarda hr. Stadnickiego i odtąd Krysowice należą do Stadnickich. Ród możny, co ongi całą ziemię przemyską napełniał hucznym gwarem bojów swoich i sporów i dumą swoją i blaskiem rodowego imienia, osiadł tu obecnie i tutaj, w krysowickim, starym dworze przędzie dalej nić publicznego żywota. Zaciszna, szerokiemu ogółowi dość mało znana siedziba, uzyskała większy rozgłos, raz jeden, a mianowicie, gdy w r. 1880 przyszło jej gościć u siebie, przez dni kilka cesarza Franciszka Józefa I. wraz z dworem złożonym z przeszło 100 osób, w czasie wielkich manewrów wojskowych.

Wówczas to opisał pałac krysowicki przepięknie i scharakteryzował Władysław Łoziński, a opis ten stosunkowo dość mało znany, zasługuje w całej pełni na powtórzenie. [5])

„Pałac Krysowicki zbudowany jest w czworobok, na każdym rogu znajdują się baszty, a na południowej baszcie zegar wieżowy z herbami rodzin Mniszków i Stadnickich. Przed główną bramą jest mieszkanie rządcy, po za pałacem rozciąga się park angielski, mający 60 morgów przestrzeni. Zewnątrz pałac na szaro pomalowany.

Nie jest to ani jeden z tych zamków dumnych i obronnych, z których pozostały nam dziś prawie tylko same ruiny, ani jedna z tych pysznych rezydencyi, które polscy panowie wznosili w XVIII wieku, naśladując markizów francuskich, współzawodnicząc z zbytkiem Wersalu. Krysowice nie mają takich tradycyi zbytku i świetności, jak Białystok, Tulczyn, Puławy — a co najwięcej w nich uderza, nie mają tej wybitnej cechy XVIII wieku, jaką po większej części zachowały u nas dotąd wielkopańskie rezydencye. Charakterystyka owych czasów kiedy to „rococo“ tak wszechwładnie panowało w wyższych sferach polskich, kiedy słynny Le Notre zakładału n as strzyżone ogrody, a Watteau był wyobrazicielem ideału w naturze, sztuce i toalecie — charakterystyka tych czasów nie wycisnęła się na pałacu krysowickim. Przeciwnie, powiedziałbym, że jest w nich coś ze znacznie starszych lepszych i poważniejszych znamion ziemiańskiej rezydencyi, że ta dawna posiadłość Mniszków zachownła typową fizyognomię staropolskich szlacheckich dworów, dostatnich, nawet bogatych, ale nie uderzających modną świetnością. W czasach kiedy podróżnik włoski mówił o Polsce, że tam są *„case di legno, ma danaro assai“*, pałac krysowicki był prawdziwie wielkopańską rezydencyą, godną kasztelanów i senatorów, a i do dziś przechował tę cechę. *„Case di legno“* w których by mieszkali jeszcze posiadający *„danaro assai“* podobnie bezpowrotnie zginęły; pałacyków dziś pięknych dużo, mniej podobno pieniędzy.

Pałac krysowicki murowany silnie i uczciwie, jak



BASZTA ZEGAROWA.

[3]) Współczesny odpis w zbiorze rękopisów dra Aleksandra Czołowskiego.

[4]) M. B. Stęczyński: okolice Galicyi. Lwów 1847 str. 102.

[5]) A. Nowolecki: Pamiątka podróży cesarza Franciszka Józefa I. po Galicyi. Kraków 1881. str. 127.

budowano dawniej, jednopiątrowy bardzo obszerny i rozmiarami swemi okazały, cały otoczony jest pysznym parkiem o licznych perspektywach, sięgających w dal, zamkniętych tylko polami i horyzontem. Kiedy się dojeżdża do tej rezydencyi, umajonej zielenią, cichej, poważnej i pełnej sielskiego uroku, widzi się ją na tle najpiękniejszej przyrody, uczuwa się tęsknotę do wiejskiego życia, chciałoby się zostać dłużej w tem ustroniu, gdzie tyle odwiecznych drzew szumi, gdzie tyle zieleni i tyle cienia — i gdzie zapewne cały chór słowików daje w czerwcu serenady"!...

Takimi były Krysowice, gdy je oglądał Władysław Łoziński, takimi są i dzisiaj.

* * *

W pałacu ani w dworskich budowlach Krysowic nic się nie zmieniło, a raczej nic nie ubyło od jego powstania w połowie XVIII. w. Tylko owe „cztery baszty" na rogach pałacu, które przeszły w słowniki geograficzne, przy budowie XVIII. wieku nie istniały, są tylko duże oficyny stawiane w kształcie baszt, dla splendoru nie dla obrony, a jedna z nich zaopatrzona w zegar z herbami Mniszchów i Lubomirskich. To nie przeszkadza że w dawnych czasach mógł być dworzec obwarowany po rogach wieżami drewnianemi. Przed basztą zegarową stała główna wjazdowa brama w którą wjeżdżało się niegdyś przez most zwodzony rzucony przez fosę. Z dwóch stron nowej bramy wjazdowej stoją stare polskie armaty.

Istnieje jeszcze w parku przepięknym dekoracyjna budowla, świadcząca o wielkim smaku fundatora i oranżerya budowana na wzór Partenonu, „Swiątynia dumania" której wzoru szukać trzeba w *Temple d'amour* Trianonu, liczne pomniki kamienne z których jeden barokowy imponujących rozmiarów. W lesie w Czyszkach stoi kaplica z grobowcem, budowana na wzór Ś-tej M e d e l a i n e w Paryżu w miniaturze, szereg innych kamiennych pamiątek w parku.





Ta prześliczna rezydencya Mniszków i Stadnickich jest siedzibą S t a n i s ł a w a h r. S t a d n i c k i e g o, i jego małżonki O t y l d y z h r. J u n o s z a - B o r k o w s k i c h. Gorący patryota, jeden z wybitnych reprezentantów „Polski na Rusi", z tężyzną rzetelną, wielką samodzielnością aż do uporu, z którym w polityce narodowej i krajowej nieraz różnić się można i trzeba, ale którego szlachetne intencye i prawda przekonań, narodowa i obywatelska służba zjednały mu duże obywatelskie stanowisko, rolę z przewodnich w stronnictwie konserwatywnem i w narodowem życiu wschodniej połaci kraju. Długoletni wiceprezes Towarzystwa gospodarskiego, poseł sejmowy od lat trzydziestu, nie ma nic „galicyjskiego pana" w sobie, chociażby się tego w nim nawet po najbliższych przodkach spodziewać było można. A interesuje się i ekonomią i polityką i sprawą narodową, a pełno go czy chodzi o rzecz oświatową czy o ratowanie starej lipowej alei, zagrożonej przez jaką „postępową" gminę w powiecie któremu marszałkuje. A przy boku mu stoi małżonka, hr. Otylda z Junoszów-Borkowskich, rodu co po mieczu wygasł już w 1886 r., córka jednego z budzicieli ekonomicznego życia w Galicyi, założyciela ordynacyi borynickiej, kuratora Galicyjskiej Kasy Oszczędności, jednego z założycieli i prezesa kolei Karola Ludwika, czynnego przy założeniu kolei czerniowieckiej, naddniestrzańskiej, prezesa Banku hipotecznego. Hr. Otylda,





którą i Lwów zna z jej samarytańskiej działalności, pełna estetycznych inklinacyi, czuwa by z tej prześlicznej rezydencyi z XVIII. w. nic się nie uroniło.

Na dokończenie jeszcze słowo o zawartości pamiątek krysowickiego pałacu. Szereg interieurów stylowych od czasów Mniszkowskich, zwłaszcza z czasów Empiru pełno. Ale przedewszystkiem zbiór portretów i miniatur. Ten ostatni można właśnie oglądać na lwow-



ORANŻERYA.



GROBOWIEC W LESIE.

skiej wystawie miniatur. Z portretów zasługują na uwagę: Grassi'ego portret z Sosnowskich ks. Lubomirskiej — która oczarowała Kościuszkę, i jej męża ks. Józefa Lubomirskiego. Lampi'ego portrety z Siekierzyńskich Mostowskiej i z Siekierzyńskich hr. Mniszkowej. Nieznanych mistrzów portrety króla Jana, Augusta Mocnego, Pani Pociejowej, hr. Stanisława Mniszka, hr. Jana Kantego Stadnickiego, — kopia Axentowicza portretu hr. J. K. Stadnickiego w mundurze stanów galicyjskich, który jest w Nawojowej, — Grabowskiego portret hr. Edwarda Stadnickiego, — Jana Aleksandra Fredry (syna) portret hr. Otyldy z Borkowskich Stadnickiej, — Juliusza Kossaka portret hr. Ludgardy z Mniszków Stadnickiej, autoportret hr. Włodzimierza Borkowskiego i szereg innych. Bogaty zbiór miniatur od połowy XVIII. w. w tem miniatury Reverola, Emlera. Wojniny, Richtera, N. Schiavoni'ego, ks. Heleny Lubomirskiej i wiele innych.

F. J. — O. S.



J. KOTOWSKI.



KAZIMIERZ CHODZIŃSKI (Pomnik Pułaskiego w Washingtonie).

PUŁASKI KAZIMIERZA CHODZIŃSKIEGO.

Obleciała polską prasę z wiosną wesoła nowina, że Lwów chce postawić na „powystawowej" górze pomnik konny Pułaskiemu „w gipsie", do tego pomnik brzydki Kazimierza Chodzińskiego, który „sekcya artystyczna" lwowskiego „Towarzystwa upiększenia miasta", pod wodzą prof. Bołoza Antoniewicza odsądziła od czci i wiary.

Działalność „naukowa" tego „premiowanego" lwowskiego profesora jest już dosyć znaną, tak samo jak jego „szczęśliwa ręka" w artystycznem życiu Lwowa. Nad destrukcyjną robotą „pana profesora" przez długi czas „wszechpotężnego" w wydawaniu wyroków artystycznych na bruku lwowskim, rozwój wypadków przeszedł do porządku dziennego. Galerya miasta Lwowa, pod którą w zaślepieniu podsadzał wszystkie miny, jest już dawno uznaną chlubą Lwowa. Nieznana a zasługująca na wystawienie na widok publiczny, to jego „działalność" w komitecie budowy kościoła św. Elżbiety lub pomnika Potockiego. O tem kiedy indziej. Ale ostatni kwiatek jego „dodatniej" roboty, to „utrącenie" postawienia konnego pomnika Pułaskiemu na górnej platformie parku Stryjskiego, którego o mało że nie dokonał jako „prezes sekcyi artystycznej" Towarzystwa upiększenia miasta. — Kazimierz Chodziński, rzeźbiarz, którego dwa olbrzymie pomniki konne bronzowe, Kościuszki w Chicago i Pułaskiego w Washingtonie „stoją" już dawno po tamtej stronie „wielkiej wody" na chlubę polskiej sztuki i polskiego imienia, nadesłał w r. 1910 na powszechną wystawę sztuki polskiej we Lwowie oryginalny model pomnika Pułaskiego, według którego pomnik został odlany w Washingtonie. Olbrzymi pomnik, umieszczony w długiej a wąskiej sali, nie dawał dostatecznego pojęcia o wartości artystycznej, — a że artysta-rzeźbiarz równocześnie postanowił pożegnać Amerykę i osiąść we Lwowie, rozpoczął działalność portretową i kompozycyjną, słowem że na „zajętym" terrenie lwowskiej rzeźby zjawił się amerykański konkurent, zaczęła mu miła ojczyzna „ułatwiać" egzystencyę.

Do tego przyszła mu iście zdrożna myśl: chciał darować miastu model pomnika, który zdobi wielki plac w stolicy Stanów Zjednoczonych, kilkadziesiąt kroków od White-house'u, rezydencyi prezydentów, na



drodze do „Kapitolu" — jeżeli miasto zechce odlać pomnik chociażby galwanoplastycznie. Miał się z pyszna. Rzucili się na amerykańskiego intruza z taką pozą „artystyczną" i „krytyczną" że się wyniósł na wieś krowy doić a o mało nie spakował manatków żeby wrócić za wielką wodę.

Zanosiło się we Lwowie na „Wystawę miast polskich", rzeczy kulturalnie, administracyjnie i ekonomicznie wielce potrzebnej i doniosłej, na którą Sejm i Wiedeń zapewniły poważne sumy. Nie tu miejsce ani chwila, żeby opowiadać jak ten projekt także „utrącono" żeby zrobić miejsce dla jarmarku *vulgo* sprzedawania piwa. Powstała myśl żeby skorzystać ze zbiegu okoliczności i dla wystawy udekorować górę parku stryjskiego pomnikiem konnym Pułaskiego, którego sylweta na tle nieba, na wzgórzu, którym idzie dział wód europejskich, cudnie by się malowała, widoczna z olbrzymiej oddali i ze wszystkich stron parku. Czynniki, którym na rozwoju miasta zależy, przyjęły w program wystawy pomnik konny Pułaskiego, któryby torował drogę pomnikowi Kościuszki, a spełniał swą artystyczną rolę na wysokości cudnego parku, a swą narodową na szlaku, którym jak wiadomo szły wszystkie nawały na zatratę Lwowa, a przedewszystkiem Chmielnickiego. Umowa ze sławną fabryką wirtembergską odlewów galwanoplastycznych, która już tyle konnych pomników, zdobiących stolice Europy i Ameryki wykonała, umożliwiała, że miasto, otrzyumując w darze model konnego pomnika, przy okazyi i na koszt wystawy, było by przyszło do niepospolitego dzieła sztuki i wspaniałej dekoracyi parku.

Wystawa padła na razie, jeszcze raz odłożona, chociaż ona należy do pierwszorzędnych obligacyi pierwszego miasta w kraju. Już „niegroziło" niebezpieczeństwo miastu, kiedy p. Antoniewicz „premiowany" żywociarz Grottgera jako prezes „artystycznej sekcyi" wraz z „niepremiowanym" jeszcze p. Olszewskim, przy pomocy „młodych" artystów, których dzieł jeszcze „nie dosyć" kupił p. Rutowski do Galeryi miejskiej, odsądził jeszcze „Pułaskiego" od prawa ubiegania się o miejsce na górze powystawowego placu, na którym smak stolicy mają prawo reprezentować tylko piwiarnie, budki z piernikami i karuzele. Oczywiście dotknięty artysta, nie chcąc się „narzucać" — *beneficia non obtruduntur* — nie pytając czy opinia tych panów wogóle by ważyła, dar cofnął.

Ale jeszcze w ostatniej chwili nad pomnikiem Washingtońskim zawisła ciężka chmura — tym razem chmura — gipsu. Z najlepszej woli, z braku informacyi co to jest galwanoplastyczny odlew, — mając w domu marną figurę gipsową, pokrytą powłoką galwanoplastyczną miedzi i udającą spiż — w obawie że może taką chcą postawić na publicznym placu, pojawił się energiczny protest przeciw „gipsowej" figurze. Pyszna gradka, żeby pohulać po idyotyzmie i kołtuństwie Lwowa: podchwycił oczywiście p. Bartoszewicz, zaangażowany obecnie dla rozweselania czytelników „Wisły", i użył sobie na Lwowie. Oczywiście p. B. nie wie, że obecna technika galwanoplastyki pozwala na wykonywanie olbrzymich pomników spiżowych, które wytrzymują klimat Berlina czy Stockholmu, Bostonu czy Nowego Orleanu i Meksyku.

Miasto na razie nie będzie miało pomnika konnego. Ale że się stała krzywda artyście, który po sukcesach artystycznych w Ameryce pragnie pracować w kraju, a reprezentuje talent u nas najsłabiej reprezentowany, to należy się i w „Sztuce" kilka słów Pułaskinmu Kazimierza Chodzińskiego, zwłaszcza że redaktor Sztuki był wnioskodawcą odlania pomnika dla Lwowa.

C h o d z i ń s k i, dziecko Lwowa, ur. w r. 1861, był przez trzy lata uczniem szkoły sztuk pięknych w Krakowie pod Gadomskim, dalsze cztery w akademii wiedeńskiej pod Hellmerem. Nagrodzony w Wiedniu 1887



za „tańczącego fauna“, przeniósł się do Ameryki, gdzie wykonał wiele prac, biustów, figur, płaskorzeźb i postawił w Chicago pomnik Kościuszce. Powodzenie tego pomnika spowodowało, że gdy miał stanąć pomnik Pułaskiego w Washingtonie został Chodziński zaproszony przez rządową komisyę do stworzenia konnego pomnika Pułaskiemu.

Na czele komisyi stał obecny prezydent Taft a choć do niej należeli ludzie najwięcej znający się na sztuce, nie decydowali oni, lecz była wyznaczona osobna komisya artystyczna, złożona z najwybitniejszych rzeźbiarzy. Należeli do niej Augustus Saint Gaudens, Daniel Chester French, John Boyle, Charles Bitter i Henry Merwin Shrady.

Każdy z tych rzeźbiarzy kształcił się w Europie, przeważnie w Paryżu. Każdy z nich wykonał szeregi pomników i każdy uzyskał wysokie odznaczenie.

Saint Gaudens był hohorowym członkiem wielu artystycznych instytucyi w Paryżu, akademii w Londynie, posiadał legię honorową i był honorowym doktorem uniwersytetów w Harward i Princeton. French ma mniej wysokie, lecz podobne odznaczenia. Jego konny pomnik Washingtona stoi w Paryżu. Bitler prócz wielu wybitnych prac, oddane miał rzeźby na wystawach w Chicago, Buffalo i Saint Louis. Olbrzymie te prace wykonywali pod jego kierunkiem wszyscy, nawet najwięksi rzeźbiarze amerykańscy nie wyłączając wszystkich członków komisyi. Shrady wykonał kilka konnych pomników a jego pomnik Granda w Waszyngtonie jest jednym z najpiękniejszych w Ameryce, uzyskał go drogą konkursu. Boyle postawił również kilka pomników, znany też jest jako rzeźbiarz grup Indyan.

St. Gaudens jako delegat komisyi zatwierdzał szkic do Pułaskiego, po jego śmierci zaś model średni i wielki akceptowali wyżej wspomniani rzeźbiarze a pisemne ich relacye były dla Chodzińskiego bardzo zaszczytne, co do rzeźby, natomiast podstawę odrzucili i tę drugi raz przedłożyć musiał.

Nie dla jakichś czułości pomnik p. Ch. został przyjęty, albowiem ta sama komisya odrzuciła konny pomnik Sheridona do Waszyngtonu, wykonany przez rzeźbiarza dużej miary, Niehausa. Prace jego zdobią kapitol w Waszyngtonie a pomniki stoją w kilku amerykańskich miastach. Po odrzuceniu jego modelu, pracę tę oddano Quincey Wardowi, którego ojcem rzeźby amerykańskiej zowią. Jego konny pomnik Thomasa i pomnik Garfielda w Waszyngtonie, należą do najlepszych w Ameryce a wiele rzeźb przechowanych jest w muzeach. I jego model już w wielkim formacie wykonany, taki sam los spotkał. Swoją drogą prawie w tym samym czasie cały świat artystyczny hołdy mu składał a swoją drogą, odrzucono rzecz nie nadającą się do postawienia w stolicy Stanów Zjednoczonych.

W końcu pomnik ten wykonał inny rzeźbiarz, lecz go umieszczono w odległem miejscu a to, które pierwotnie dla niego było przeznaczone zajął Pułaski.

Pomnik Chodzińskiego stanął na skwerze przylegającym do Pansylvania Avenue, pryncypalnej ulicy w Waszyngtonie, prowadzącej od Białego Domu do Kapitolu. Na niej odbywają się wszystkie uroczystości, przy niej stoi Biały Dom, gmachy ministeryum wojny, ministeryum skarbu, poczta, kilka teatrów i inne wielkie budowle rządowe i prywatne.

Czy na jednem z najważniejszych miejsc pozwolonoby postawić rzecz kiepską? Że tak być nie mogło, dowodzą prócz aprobaty komisyi jaknajsympatyczniejsze krytyki, w których pomnik do najlepszych konnych pomników w Waszyngtonie (jest ich tam kilkanaście) zaliczono, podnoszono szczególnie wykonanie konia, podstawę i sposób siedzenia jeźdźca. Ażeby jednak rzeźbę osądzić, trzeba być do tego kompetentnym, trzeba patrzeć na wielki pomnik koniecznie z daleka aby móc mieć wyobrażenie o jego sylwecie trzeba widzieć bronz, w którym dokładnie masy i kształty występują. Tego wszystkiego nie widać w poplamionym gipsie, w ciasnej i nieodpowiednio do rzeźby oświetlonej salce.

Podajemy podobizny Washingtońskiego pomnika, według zdjęć amerykańskich. Zdobi stolicę Stanów Zjednoczonych Ameryki.

Wrażenia i sądy wywołane polskiem dziełem opowiadali nam polscy delegaci na odsłonięcie pomnika ze Lwowa i Warszawy. Model takiego dzieła „zawadza“ jarmarkowiczom w lwowskim „Pałacu Sztuki“ na placu powystawowym, kruszy się gips pod prażącem słońcem, resztę odrapują świadomie i nieświadomie kulturalni Zoile z pod Bołozowego znaku. x.

FELIKS WYGRZYWALSKI.

DZIECI ARTYSTY.

Obraz ol. — Własność Galeryi Miejskiej miasta Lwowa.





FELIKS WYGRZYWALSKI.
Autoportret olejny z r. 1906. — Własność Galeryi Nar. m. Lwowa.

FELIKS WYGRZYWALSKI.

Przyszedł na świat w Przemyślu, który „słodkowody San oblewa“ a został dużym polskim malarzem morza. Wychował się w stosunkach filisterskich, birgerskich, biurokratycznych, — pozapinanych przyzwoicie po samą szyję, szarych — a wyszedł na malarza słońca, błękitu, złota, nagiego, nagusieńkiego ludzkiego ciała. Ten Mazur malujący jak żeby się urodził na *colli* Florencyi, ten uczeń monachijskiej akademii, co uczyła malować w kolorze bawarskiego piwa, piernika czy pumpernikla, co się uczył po galeryach i kopiował jak może nikt w Polsce, a nie popadł na chwilę w „galerieton“, nie popełnił jednego *pasticcio*, i wyszedł na najpierwszego może polskiego majstra rysunku, klasyka „aktu“, modernisty w pogoni za światłem, wibracyą atmosfery, „czystem powietrzem“ przepychem farby i koloru, — ten Wygrzywalski musi robić kłopot teoretykom rasy, *milieu*, szkoły.

A że to malarz, co zaledwie przeszedł próg *gioventu*, jeszcze ma daleko do *mezzo del cammin* a już natworzył dużo, samodzielnie, w tylu rodzajach, na tyle tematów, że taki wszechstronny, a choć bujny, choć mu wszystko tak łatwo przychodzi, zawsze „seryo“, zawsze w służbie prawdziwej sztuki — to mu się należy poczesne miejsce.

Bo chociaż w ostatniej fazie „wyszedł“ na „dekoratora“, bo maluje fryzy w Izbie handlowej czy ściany



DZIECI ARTYSTY.
Obraz ol. z r. 1906. — Własność Galeryi m. Lwowa.

i plafony dla kawiarni czy kabaretu, — chociaż jest jeszcze „malarzem teatralnym", jakiego nigdy w Polsce nie było, co miała Malinowskich czy Jasieńskich, — choć wiemy, że daj mu teatr paryskiej miary, o środkach na inscenizacyę feeryj i apoteoz *opera-house*'ów z nad Tamizy czy Hudsonu, a nie każ mu malować kulisy po 3 korony od metra, a wyczaruje cuda perspektywy, miraże scenicznych złudzeń, o jakich się teatrowi polskiemu nie śniło. — Wygrzywalski może dać jeszcze sztuce polskiej wiele, w różnych dziedzinach, wrócić jeszcze do sztalugi, a jeśli materyalne stosunki pozwolą, zapełnić pierwszorzędnymi dziełami „wielkiej sztuki" dekoracyjnej niewiem jakie ściany, które mu architektura da do dyspozycyi.

Wygrzywalski urodził się w Przemyślu w 1875 r. ojcem miał inżyniera, matką niezrównaną, przemiłą jest mu starościanka Jasielska, z Szałowskich. Szkoły ukończył we Lwowie, w szkole realnej od początku do matury, od dziecka zdradzał talent do rysunku. Wielkie wrażenie na dziesięcioletniego chłopca wywarła okrężna wystawa dzieł Siemiradzkiego, odrysował z pamięci obraz „Jaskinię piratów" że się wiernością ludzie dziwowali.

A drugie wrażenie dużej sztuki zrobił na niego od razu Malczewski, sybirskimi obrazami, — „odpoczynek na etapie", „śmierć wygnańca", a zwłaszcza „śmierć Ellenai" to wizya co się snuje długo w dziecinnych rysunkach i przeradza w pokrewne pomysły.

W szkole realnej, mimo wielkiej swawoli był lubiany za zdolności artystyczne. Jego rysunki na wniosek prof. Stefanowicza zakupiono i kopiowano jako wzory. W świadectwie maturalnem 1894 otrzymał najlepszą notę z rysunków z dopiskiem „uzdolniony do rysunku z pamięci i kompozycyi". W szkole została po nim — kurtyna, kompozycya figuralna, jakby omen dzisiejszej jego teatralnej karyery, — został św. Kazimierz, pierwszy obraz olejny, sporo kredy i akwareli. W tym czasie wykonał dyplomy na pergaminie od miasta Lwowa dla Kornela Ujejskiego i namiestnika hr. Badeniego. A były to pierwsze zarobki artysty.

Wtedy właśnie „licho przyniosło", że Styka z towarzyszami malował na stryjskiej górze lwowskiego parku — panoramę Racławicką. To go urzekło ze wszystkiem. Wyczarować na sztuce zgrzebnego płótna takie złudzenia, takie cuda — to pogrzebało wszystkie rodzinne marzenia o filisterskiej karyerze młodego „realisty". Za radą malarzy Racławic poświęcił się sztuce. Uzbrojony w nieduże stypendyum, z świadectwem lwowskiej matury „realnej" w kieszeni, pojechał wprost ze Lwowa do Monachium.

Tu po zdaniu wstępnego egzaminu został uczniem akademii w oddziale prof. Herterycha. Studyuje pilnie, akt z passyą rysuje ale chodzi na wszystkie objekty dodatkowe, zatapia się w historyi sztuki, tłumaczy sobie rzeczy o sztuce. Za rysunki aktu odznaczony cztery razy, uznany jako jeden z czterech najsilniejszych. Wnet przenosi się do klasy malarskiej C. Marra i ostatecznie wraz z Kunertem (obecnie prof. w Bernie szwajcarskiem) i Hegenbarthem (prof. w Dreźnie) dostał się do tak zwanej Meisterschuli. Akty jego znajdują się dziś w zbiorach akademii.

Wystawia w Kunstvereinie obraz „Moiżesz na górze Synaj", który się spotkał odrazu z bardzo dobrą oceną niemieckiej krytyki.

Ale z niemieckich prądów największe zainteresowanie obudziły w nim cykle Klingera i subtelne rysunki O. Grajnera. Zetknąwszy się z mistrzami i pod ich wpływem zdecydował się szukać piękna u źródeł „wielkiej sztuki" — i popędził do Włoch.

Pierwsza podróż to była cygańska wędrówka z miejsca na miejsce. Włochy wywarły na młodego malarza olbrzymie wrażenie. Powróciwszy do Monachium — jakoś mu się już malowało nie swojsko. Italia mu „zadała" jakoś na zawsze, — więc zbiera manatki i jedzie do Włoch po raz drugi, żeby osiąść ostatecznie w Rzymie. Żeni się z Włoszką z domu Samurassa.

A była wtedy ładna kolonia w Rzymie. Był Klinger, Grajner, — był Siemiradzki, Gierymski, Rygier. Madejski. Bliższe stosunki łączyły go z Gierymskimi.

W Rzymie trza było przebyć niejedną ciężką chwilę, Utrzymać dom, rodzinę w zbiorowisku obcego świata, nie było łatwo. Ale nie ustaje w pracy, studyach, kopiuje po galeryach, wymyka się za miasto na studya, gdy może ciągnie ku morzu. Kopiował wiele — Caravaggia, Rafaela (Disputa), Guercina (św. Petronelę), Velasqueza, Pinturicchia (św. Agatę), Gwido Renie'go (Aureolę — oczywiście), Tiepola, — Tycyana (jest we Lwowie).



1912. PORTRET ŻONY ARTYSTY.
Rys. pastelowy.



1906. EWA.

Ale przedewszystkiem studya z natury, akt z modela, z życia. I płodzi dużo. Z Rzymu obsyła prawie wszystkie wystawy, zwłaszcza warszawską i monachijską. Równocześnie był ilustratorem Tygodnika, Wędrowca, rosyjskiego pisma „Strakaza", dostarcza na zamówienie ilustracyi okolicznościowych dla Springera „Illustrirte Ztg." i „Deutsche Verlags-Anstalt" w Stuttgardzie.

W ten sposób się żyło i składało grosz ażeby módz z końcem wiosny wyjechać gdzieś nad morze. Ukochane morze! Ono nauczyło go koloru, powietrza, słońca, — ono pozwoliło mu wyzbyć się szarości tonu, jaki panował w Monachium. Galerye rzymskie w zimie a morze w lecie to była główna akademia, to były czynniki co zrobiły Wygrzywalskiego tem, czem jest w swojej sztuce.

Formą aktu radby zbliżyć się do czystości klasycznych posągów i torsów, swe twory radby ubrał w tęczowe barwy morza.

Obrazki, akty, sceny rybackie i morskie nastroje stały się pokupne, zwróciły uwagę nie tylko Kunsthaendlerów w Monachium ale i malarzy w Warszawie, tak, że kiedy tam urządził po raz pierwszy wystawę zbiorową, przyjęto go bardzo dobrze. Krytyki Wankiego, Popowskiego i t. d. były bardzo korzystne.

Po wybuchu rewolucyi zaczął malować obrazy o społecznym podkładzie. „Rok 1905", — „Wyzwolenie", — „Strejk", — „Krwawe głoski". „Rok 1905" przedstawia się jako obraz podwójny, dyptychon. Chata splądrowana, na ziemi trup matki, małe dziecko, które się schowało podczas napadu, wypełza i patrzy w martwą twarz matki... Po drugiej stronie, to już chłopak co niesie chyłkiem zapaloną bombę, brnąc po śniegu wśród parkanów, za którymi hula sołdactwo. Obraz przemycony przez nabywcę dostał się do Kijowa, — a było to w czasie rzezi w Moskwie.

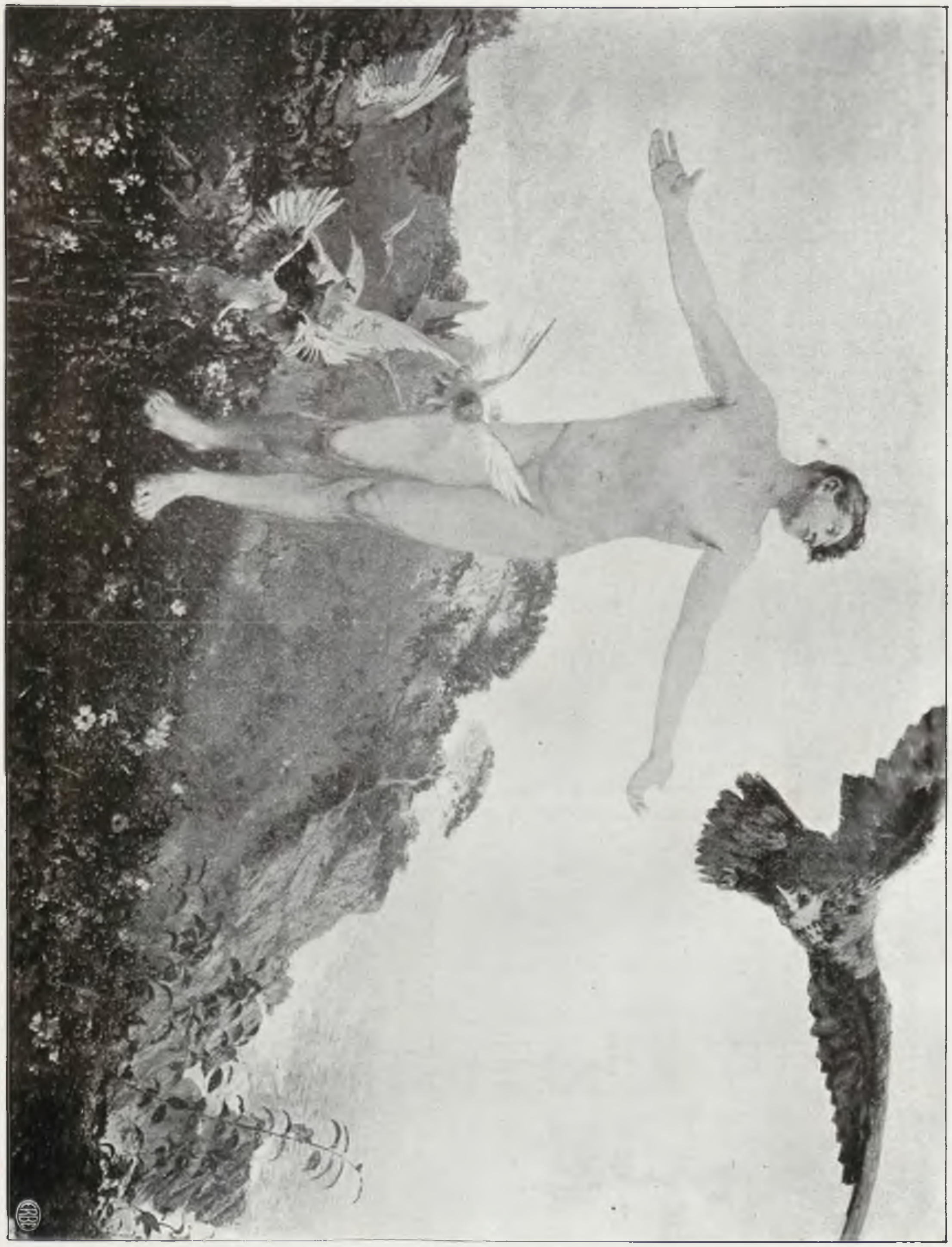
Maluje „Wyzwolenie", które wywołuje zachwyty Gabriela d'Annuzio, powinszowania króla, zakupiony w cząstce przez wycieczkę młodzieży do Rzymu pod wodzą jego dawnego dyrektora „realki" we Lwowie Gerstmana, na prawdę darowany przez mistrza do Galeryi Narodowej miasta Lwowa. Maluje „Kwartet", który kupuje neapolitański malarz Gaetano Esposito, „Orfeusza", „Słup soli", „Prometeusza". O obrazach pisze nie tylko prasa polska, ale włoska, rosyjska, niemiecka.

W ostatnich latach zaprzyjaźnił się w Rzymie z poetą Kasprowiczem, Stafem, uczęszcza do Prinich, gdzie się zbierają wszyscy artyści włoscy, Sartorio, malarz sławnego fryzu w parlamencie na Monte Citorio, Mancini. Może Sartorio i Segantini wywarli jeszcze jakiś wpływ na niego. Do Segantiniego, twórcy *pastorale* na alpejskich szczytach, w kryształowem powietrzu, pielgrzymuje — ale zastaje już tylko wdowę po wielkim artyście, alpejską chłopkę.

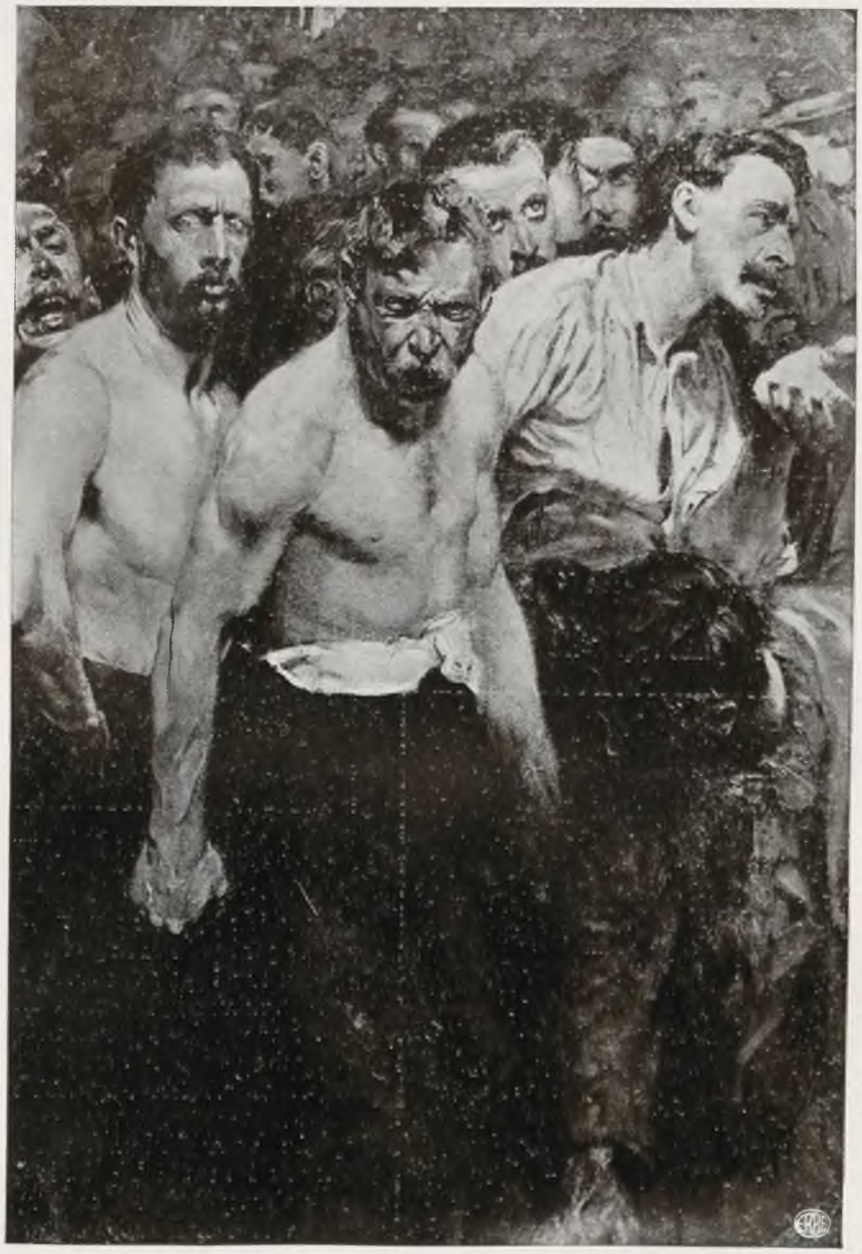
Złota dusza, był w Rzymie sercem kolonii artystycznej. Nazywano go „*console della Pologna*"; wszyscy artyści i nieartyści informowali się u niego jako stale mieszkającego w Rzymie o wszystkiem. Ten polski Rzymianin znał galerye jak *guida* patentowany, znał każdy kamyk na palcach, każdą anegdotę o każdym obrazie.



1906. NOC LETNIA.



WYZWOLENIE. LIBERTA.
Tryptyk olejny z r. 1907. Część środkowa. Własność Galeryi Narodowej m. Lwowa.



STREJK.
Obr. ol. z r. 1905
Własność Galeryi Nar. m. Lwowa.



1907. HAMSIN.



1907. DZIECKO PRACY.



1907. AVE MARIA.

On wiedział gdzie się schodzą artyści, gdzie można posłyszeć najlepszą *canzonę*, gdzie najlepsze *fiaschino* dobrego wina, gdzie najognistsza *tarantela*.

W r. 1906 zwiedza północny Egipt, po Fayum, bo na głębszą podróż nie staje monety, ale tworzy oryginalne obrazy „Córka Fellachów", „ulicę w Cairo", „Karawanę", „Hamsin".

Wróciwszy z Egiptu maluje znowu sceny s życia włoskiego, morze, szeregi „nagości" o coraz potężniejszej modelacyi, karnacyi, kopiuje kilka arcydzieł dla hr. Czosnowskiego, niekiedy portrety dziecinne.

Tak rosło wzięcie polskiego malarza morza i przedziwnego rysownika aktu. Bo też nikt tyle nie studyował morza co Wygrzywalski. Kilka lat przebył nad morzem i w górach włoskich, całymi miesiącami przesiadując to w Porto d'Anzio koło Rzymu, gdzie willa Nerona, to w Terracinie koło Caserty, gdzie się roi od malarzy „mariny", — a malowało się okolice, Monte Circeo i bagna pontyjskie i Lago di Nimfa, — „przeżył" okolice Neapolu, miesiącami na Capri, skąd Galerya lwowska ma śliczny widok, a inny, równie świetny miał przedwcześnie zgasły mecenas sztuki polskiej p. Szlubowski z Branicy, w Sorrento, Amalfi, Sorrento aż po Kalabrię i Messinę, na francuskiej Rivierze czy w Wenecyi. Ale nad wszystko ukochał Possitano na przemian groźne i czarujące i Capri.

Wygrzywalski mógł zostać dużym malarzem morza, na miarę wirtuozów morza, tak się ten „lądowiec" rozlubował i zaznajomił z tajemnicami boskiej Talassy, tak się wpatrzył w czary Tyrrenu, w złoto skał i piasków, błękit i szafir, wszystkie efekta słońca gdy się łyska w dali czy migoce na drżącej fali, gdy się mieni opalem czy onyksem, czy „robi" pawie pióra, — tak się wsłuchał w rytm fali, że słyszysz jak się przelewa, czy szumi, czy pluska i chichocze.

Wygrzywalski mógł zostać dużym malarzem aktu i nagości i dostawcą *„du nu"* do Salonów i na targi kunsthendlerskie, doszedłszy do przedniej znajomości ciała, w rtuozostwa rysunku, którym włada dziś może najlepiej w polskiej sztuce.

Tryptyk „Wyzwolenie" zawisł w Galeryi lwowskiej i pokazała się jego duża dekoracyjna siła. To mu utorowało drogę do kraju. W 1907 dostaje zamówienie fryzu aktowego dla nowego gmachu Izby handlowej i przemysłowej, którą stawiał Zacharjewicz o dużym zrozumieniu konieczności złączenia architektury monumentalnej z rzeźbą i malowidłem. Wygrzywalski zjeżdza do Lwowa z rodziną, urządza swoją zbiorową wystawę. Pracując nad fryzem dostaje inne zamówienia dekoratorskie, dla kawiarni „Sztuka" i inne.

Bujność fantazyi, doskonały rysunek, poczucie rytmu, melodyjności, kult tego staroitalskiego *bel canto,*



CAPRI. — 1902. Obraz ol.
Własność Galeryi Nar. m. Lwowa.



NA PEŁNEM MORZU. — 1912.



1907. POSITANO.



1910. POSITANO.



BACHANALE.
Mal. w r. 1908 w Rzymie. Własność M. Papieskiego w Warszawie.

harmonii, eufonii w jego kolorycie, zjednały mu duże sukcesa. Zrozumiano, że to talent dekoratorski w większym stylu, że to w ogóle artysta o dużym smaku, dobrej szkoły, w epoce dyletantyzmu, rozmachowej szwadroneryi i blagi całkiem rzadki. A że przyjechał z kraju, w którym teatr i scena jest pożywieniem codziennym, że już — snać — od chłopięcia miał pociąg do teatru, skoro zaczął malować od — kurtyny, — znalazł się wnet w lwowskim teatrze. Został inspektorem sceny i kierownikiem malarskim lwowskiego teatru.

Na szczęście — nie, na nieszczęście jego — nie powiem. Choć żal mi było od początku tej dużej artystycznej indywidualności, tego „italianizującego" malarza co dowiódł, że potrafi także zaraz chwycić całą prawdę lwowskiej sceny targowej czy nadpełtwiańskiej topoli i wierzby.

Już pierwsza inscenizacya „Życia człowieka" Andrejewa przynosi mu sukces. Dalej idzie „Demon", słoneczna dekoracya wschodnia, — „Zmierzch bogów" czy „Per Gynt", „Brandt", „Noc listopadowa" o kilku scenach wybornych, „Quo vadis", Zuzanna, Marya. Co by on nie pokazał i na tem polu, gdyby nie ciasnota budżetu, dyktaty „sztuki wydzierżawionej", galopada nowości, kulisa czy kostyum „uniwersalny", do wszystkiego, konieczność oszczędzania — na płótnie.

Owładnąwszy technikę sceniczną, doskonały perspektywista, zdolny wywoływać efekta świetlne we Lwowie niebywałe, podniósł poziom inscenizacyi o całe niebo. Może nawet poszedł, jak na nasze stosunki za wysoko, wyżej jak tego było potrzeba, — marnując całego siebie, mnóstwo czasu, nerwów dla teatru, zaniedbując — „czystą sztukę".

Dajemy sporo dzieł Wygrzywalskiego w reprodukcyi. Świadczą one chyba, żeby szkoda była dla „Sztuki polskiej", gdyby się ten duży talent, co już tak dużo umie i może, przedewszystkiem ten niepospolity rysownik polski zmarnował w malarni teatralnej, rysując patrony kulis, psując oko w kontrastach ciemni i sztucznego światła, niszcząc nerwy i życie, godne poważnej artystycznej karyery — za kulisami teatru, z jego gorączką czy — intrygą.

Tadeusz Rutowski.



1912. CAMPAGNA ROMANA.



TARGOWICA WE LWOWIE



Fryz z Izby Handlowej i Przemysłowej.
SIŁA.



Fryz z Izby Handlowej i Przemysłowej.
CIERPLIWOŚĆ (SYZYF).



Fryz z Izby Handlowej i przemysłowej.
KAPITAŁ ŻELAZNY.



Fryz z Izby Handlowej i przemysłowej.
KAPITAŁ PŁYNNY.



1912. DZIECI NAD MORZEM.



AUTOPORTRET.



PLAKAT (I. nagroda konkursowa we Lwowie).



FELIKS WYGRZYWALSKI. — PRACA.

(Fryz z Izby handlowej i przemysłowej we Lwowie).



FELIKS WYGRZYWALSKI. — FORTUNA.

(Fryz w Izbie handlowej i przemysłowej we Lwowie).



TEREN WYKOPALISK na zachód od piramidy Cheopsa.

WYKOPALISKA EGIPSKIE.

Austryacka ekspedycya dla badań archeologicznych w Egipcie, złożona z prof. Hermana Junkera z Wiednia, jako kierownika, jego siostry p. Maryi i prof. K. Hadaczka ze Lwowa, jako delegata Akademii krakowskiej, otrzymała na rok 1912 na podstawie układu z prof. Steindorffem z Lipska i archeologiczną Komisyą rządu egipskiego do odkopania część dużego cmentarzyska, okalającego trzy wielkie piramidy (Cheopsa, Chefrena i Mykerinosa) widne na brzegu pustyni koło miejscowości Gizeh pod Kairem. Prace rozpoczęto dnia 25. stycznia wśród grobowców, znanych pod nazwą „mastab", znajdujących się na zachód od piramidy Cheopsa. Ekspedycyi przypadł w udziale pas środkowy terenu archeologicznego — pas częściowo już badany przez prof. Steindorffa. Prace odkopaliskowe prowadzono tak około największej mastaby widocznej na tym terenie, jakoteż na szerokiem zagłębieniu ciągnącem się od niej na wschód między rzędami większych grobowców, których szczyty sterczą z piasku. W ciągu przeszło dwumiesięcznych robót odsłoniono kilka monumentalnych grobowców i zbadano szeregi mniejszych.

Z pierwszej grupy zasługuje przedewszystkiem na uwagę znakomicie zachowane m a u z o l e u m k s i ę ż n i c z k i N e n s e c z e r k i, przyparte do odkrytego przed laty (Lepsius) grobowca księcia Mereba.

Pod względem architektonicznym jest ono unikatem, którego wartość podnosi także znakomity stan zachowania. Cały zbudowany z solidnych i starannie obrabianych ciosów, składa się z podwórza czworobocznego, okolonego z trzech stron grubym murem i dostępnego za pomocą drzwi pojedynczych. Z podwórza wchodzi się najpierw po małej rampie glinianej do portyku, wspartego na dwu czworobocznych słupach, a dalej przez drzwi bogato ozdobione do poprzecznego korytarza, zaopatrzonego w małe, boczne okienko. Na długiej ścianie korytarza widać parę drzwi maskowanych, wspaniale przystrojonych reliewami i barwionymi napisami.

Wielokrotnie jest przedstawiona w monumentalnym grobowcu księżniczka „Nenseczerka", kapłanka bogini Hator i boskiego Cheopsa, na architrawie i przednich stronach słupów, tudzież drzwiach w pozach stojących lub siedzących. Na odwrotnych stronach słupów wyobrażoną jest w małych postaciach obok swego ojca Mereba. Budynek zaleca się poważnemi proporcyami, choć całość jest niewielką. Osobliwy jest gzyms nad architrawem, zgrabna mała terasa nad rdzeniem masywnego grobowca. W górze widać dwa czworoboczne otwory głębokich szachtów, w których pochowano zmarłą i może kogoś z jej krewnych.

Przy bliższej analizie budynku pokazało się, że cała przednia część architektoniczna (korytarz, portyk, podwórze) została dodaną — może dopiero po śmierci kapłanki, do czworobocznego rdzenia grobowca, który według pierwotnego planu miał posiadać po wschodniej stronie tylko parę drzwi maskowanych. Grobowiec zasypany już w czasach egipskich piaskiem uległ zrabowaniu prawdopodobnie w epoce cesarstwa rzymskiego. Rabusie odnaleźli obie odkryte komórki — tak zwane serdaby — (jedną w środku głównej ściany korytarza między drzwiami, drugą w południowym rogu budynku nad portykiem) i wybrali z nich posągi, które połamali, wyciągnęli nadto prawdopodobnie także trumnę z głębokiego szachtu i obdarli z kosztowności.

Z kształtu podobny jest g r o b o w i e c K e t f i e g o ukryty między większemi mastabami i stąd dobrze zachowany. Posiada on od strony wschodniej portyk trójfilarowy, otwarty także w stronę południową. W głębi znajduje się drugi portyk, wsparty na jednym słupie. Na ścianie tylnej widać parę drzwi maskowanych, przed któremi znajdowały się na podłodze kamienne płyty ofiarne. Pod posadzką wystąpiły na jaw tuż przed drzwiami dwa szachty głębokie, przeznaczone na właściwe groby. W czworobocznym rdzeniu grobowca wciętych jest pięć podobnych szachtów, w których pochowano zmarłych. W małej komorze, umieszczonej wysoko w południowym rogu portyku — w tak zwanym serdabie — ukrywała się statua, przedstawiająca Ketfiego w pozie siedzącej. Tylko mała inskrypcya, umieszczona na bazie posągu, służy do oznaczenia całego grobowca, zalecającego się grubą, solidną budową. Starannie obrobione ciosy w portykach były pokryte cienką warstwą stukiu i malowane na sposób bloków granitowych, podobnie jak w mastabie Nenseczerki.

W odmienny świat form wprowadza nas t r z e c i g r o b o w i e c, zbudowany na drodze między wiel-



POCZĄTKI ROBÓT.

kiemi mastabami, przodem skierowany w stronę północną. Posiada on nader charakterystyczną fasadę z wąskiemi drzwiami, nad któremi widać małe okienko. Wąski korytarz, w którego tyle znajduje się głęboki szacht, tworzy całość wnętrza. Pojedynczej formie planu dodają przepychu liczne reliewy, którymi przystrojony jest cały korytarz.

Zaraz u wstępu dostrzega widz na wewnętrznych ścianach oddrzwi dwakroć przedstawionego Nofira — kapłana Cheopsa — siedzącego na krześle, a przed nim w małych postaciach stojącego pisarza o nazwisku „Iha", który swemu panu zbudował grobowiec.

Strój ściany zachodniej korytarza oddaje nam sceny kultu zmarłego. Podwójne drzwi maskowane, strojne w reliewy i inskrypcye dzielą tę ścianę na trzy pola. W pierwszym wyobrażony jest Nofir, siedzący na krześle przed stołem ofiarnym, obok którego nagromadzone są liczne dary pośmiertne. W małym fryzie spodem biegnącym prowadzą ludzie woła i cielę. Także w środkowem polu siedzi Nofir przed stołem ofiarnym i stosem darów, których liczbę powiększa jeszcze wielka inskrypcya znajdująca się nad nim. Trzecie pole przedstawia dary pośmiertne, a wąski fryz spodem wyobraża ludzi zajętych wycinaniem tłustych ud z wołów zabitych na ofiarę.

Także na wąskiej ścianie korytarza wprost naprzeciw drzwi wchodowych siedzi jeszcze raz w górze Nofir na krześle, a spodem biegną dwa fryzy z wesołemi scenami: jeden przedstawia harfiarzy i fletnistów siedzących na ziemi i grających na instrumentach, drugi scenę tańców. Na lewo trzy dziewice w długich białych szatach stoją rzędem, klaszcząc w dłonie, a przed niemi tańczą zgrabne cztery panny, odziane tylko w krótkie przepaski biodrowe.

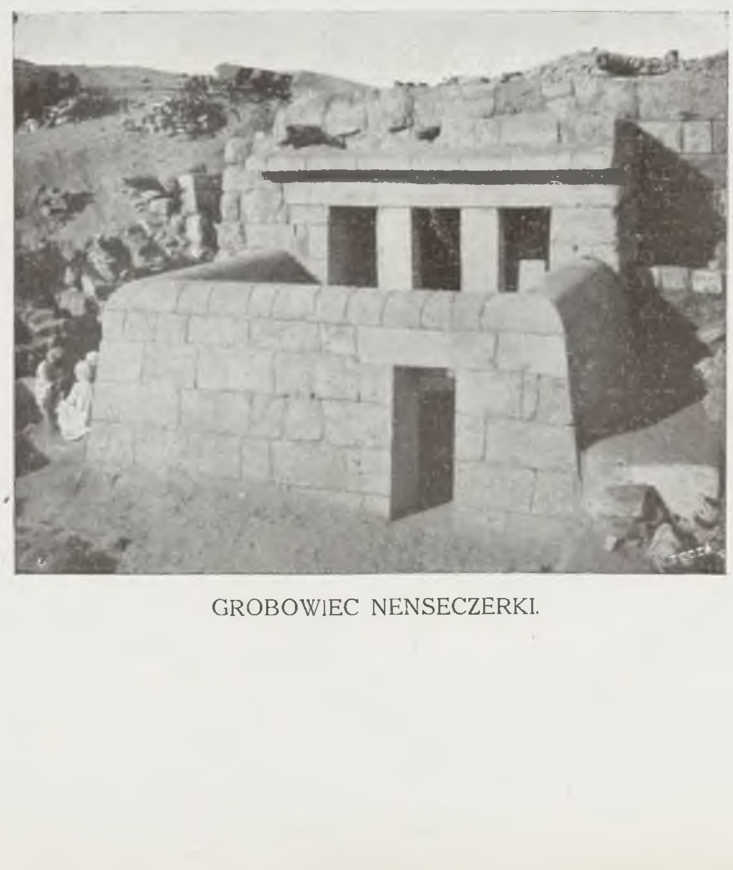
Długa ściana wschodnia ukazuje tuż nad szachtem olbrzymiego Nofira, stojącego z laską w ręku w towarzystwie małego „Ihi". Przed nim rozwijają się w wąskich fryzach długie sceny z życia wzięte. W górze widać najpierw trzy statki na rzeczce i ludzi zajętych łowieniem ryb, poniżej prowadzi służba do zmarłego najpierw szereg żórawi i gęsi, dalej woły i barany, następnie antylopę, koziorożca i hyenę. Dalej widać żniwiarzy i ludzi łowiących ptaki w sieć rozpiętą i szereg osłów objuczonych i dwóch mężczyzn układających stos zbożowy i stado baranów depcących świeży zasiew.

Bogato zastosowana polychromia podnosi przepych reliewów, których pojedyncze motywy przypominają nam żywo strój wspaniałych grobowców znanych z pobliskiej Sakkary.

Mastaba Nofira posiada komorę, kutą w skale, dostępną od strony szachtu, w której wnętrzu znajduje się wielki sarkofag ze szkieletem; w korytarzu widać nadto po stronie zachodniej serdab przez rabusiów przeszukany. W gruzach, wypełniających korytarz, znaleziono fragmenty pięknej steli „Ihi", zawleczone tu z innego grobowca.

Staranne badania poświęcono nadto największej mastabie, której oryginalny plan ukazał się dopiero po kilkutygodniowej pracy. Była ona grobowcem możnego „Heminu"; cała zbudowana pierwotnie w mniejszych rozmiarach z białych ciosów wapiennych — w przeciwieństwie do innych grobowców murowanych w stylu „rustica" z ciemniejszego kamienia muszlowego — została później rozszerzoną w ten sposób, że od strony wschodniej otrzymała długą komorę wykonaną z większych gładkich ciosów wapiennych i nadto gładki płaszcz w około z tego samego materyału na podobieństwo piramid. W całości wyglądała ona jak duża prostokątna kostka, której szerokość zwężała się ku górze. Na górnej terasie były niewątpliwie widoczne otwory dwóch szachtów wcinających się w rdzeń mastaby. We schodniej fasadowej ścianie znajduje się w południowym rogu wąskie wejście do komory, upiększone zniszczonymi reliewami i hieroglifami. Główny reliew przedstawiał kroczącego mężczyznę z laską w ręku.

Wewnątrz korytarzowej komory o gładkich ścianach śnieżnej białości, na których miejscami widać cieniuchny pokost gipsowy, znajdują się monumentalne drzwi maskowane, kryjące za sobą serdaby przeznaczone do przechowywania posągów. Jedne drzwi występują po południowej stronie naprzeciw wejścia do grobowca i są odznaczone podwójnym stopniem schodowym. Zakryty niemi serdab został w starożytności rozbity i obrabowany z alabastrowej statui, z której tylko mały fragment zachował się wśród gruzów. Drugie drzwi maskowane znajdują się w północnej części korytarza. Kryjący się za niemi serdab przechowywał siedzącą statuę Heminu naturalnej wielkości — z twardego wapienia wykonaną. Podstawa posągu malowanego, z wstawionymi oczyma, po-



GROBOWIEC NENSECZERKI.

siada napis mozaikowej roboty. Także ta statua nie uszła baczności starożytnych rabusiów, o czem świadczy wybity we drzwiach otwór do serdabu i liczne uszkodzenia na głowie posągu. Górne części obydwu drzwi maskowanych były prawdopodobnie ozdobione reliewami, których fragmenty znalazły się wśród gruzów przed grobowcem. Jeden większy ułamek misternej roboty przedstawia kroczącego mężczyznę, odzianego w skórę pantery.

Olbrzymia mastaba Herminu zamyka sobą szeregi dużych grobowców zbudowanych rzędami na zachód od piramidy Cheopsa. Tuż przed nią po stronie wschodniej ciągną się aż trzy mniejsze mastaby w jednej linii z południa na północ. Ulica, która wskutek tego regularnego układu budynków utworzyła się między grobowcami, została przez członków rodziny Heminu zużytkowaną dla kultu zmarłego. W tym celu wystawiono z cegieł suszonych na słońcu tuż przed wejściem do mastaby małą ubikacyę przeznaczoną dla ofiar pośmiertnych, o czem świadczy wielki basen znajdujący się w rogu pokoju. Od północy łączy się z tą ubikacyą drugi pokoik dostępny z długiego korytarza, biegnącego między mastabami. Liczne czarki gliniane i kubki setkami tu znalezione świadczą o częstej adoracyi zmarłego. Mastaba Heminu zosała zniszczoną w czasach rzymskich (dwa napisy demotyczne). W tej epoce założono przed nią fabrykę ciosów budulcowych, tudzież wielkich naczyń kamiennych i do tego celu obdarto prawie cały grobowiec z pięknej oprawy, wykonanej z wapiennych ciosów starannie obrobionych i już w kamieniołomach sygnowanych.

Niepoślednie znaczenie posiadają także liczne małe grobowce Heminu, bądź koło mauzoleum Nenseczerki.

Łączą się one najczęściej w grupy porozdzielane uliczkami i wyglądają jak zwarte kompleksy domów w miastach średniowiecznych. Pojedyncze typy o prostokątnych kształtach mają zazwyczaj tylko fasady z maskowanemi drzwiami zwrócone na wschód, rozwinięte ukazują przed fasadami korytarzyki z osobnem wejściem a czasem także czworoboczne podwórza budowane z cegieł suszonych na słońcu. Nad drzwiami maskowanemi mieszczą się często reliewy przedstawiające zmarłych a przed niemi są wpuszczone nieraz w podłogę płyty ofiarne, czasem inskrypcyami pokryte. Lepsze grobowce posiadają nadto serdaby ze statu-



GROBOWIEC KETFIEGO I DRUGI NOFIRA.

ami, ukryte w rozmaitych częściach budynków. Szczyty wszystkich są płasko terasowane — z teras wcinają się w rdzenie mastab czworoboczne studnie częściowo kute w skale, na których dnie znajdują się groby zmarłych w małych bocznych komorach płytami od środka zamkniętych.

W grobach leżą szkielety w skurczonych lub wydłużonych pozycyach. Skulone spoczywają na bokach lewych twarzami zwrócone na wschód, głowami często na północ. Wskutek okoliczności, że groby zostały w dawnych wiekach systematycznie wyrabowane, mało znaleziono przedmiotów należących do grupy darów pośmiertnych. Jedno naczynie bronzowe, ładny dzbanek gliniany, kilka talerzyków alabastrowych, tudzież liczne czarki, kubki i duże jajowate naczynia gliniane, napełnione szlamem nilowym — oto są jedyne przedmioty znalezione przy dokładnem przeszukiwaniu studzien grobowych.



GROBOWIEC NENSECZERKI od południa.



GROBOWIEC KETFIEGO widziany z góry.



WEJŚCIE DO GROBOWCA HEMINU NAPRZECIW ROZBITY SERDAB.



POKÓJ Z BASENEM dla libacyj.

Te pomniejsze mastaby należały przeważnie do kapłanów Cheopsa i niższych urzędników (Waszka, Werri, Weser, Hessi etc.); w niektórych odkryte zostały małe posągi wapienne, gipsowe, lub granitowe, w innych polychromowane reliewy umieszczone nad lub między drzwiami maskowanemi nadto szeregi inskrypcyj. Pod względem architektonicznym zasługuje na uwagę jedna mniejsza mastaba, która posiada w glinianym murze podwórza zastosowany motyw arkad łukowych.

Na dnie dwu studzien grobowcowych znaleziono klinowe młoty diorytowe, których używano przy wykuwaniu otworów w skalistym terenie.

W tym związku wymienić należy także noże krzemienne, odszukane w kilku egzemplarzach wśród gruzów przy większych grobowcach.

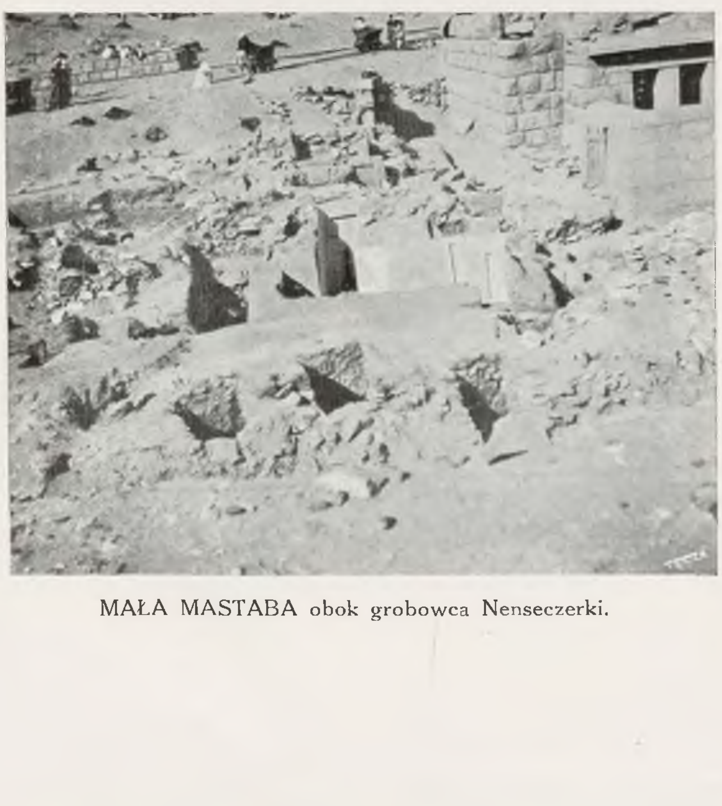
Wielki porządek musiał panować na przestronnem cmentarzysku za panowania potężnych faraonów starego państwa. W świątyniach przed piramidami urządzano częste modły do boskich władców. Członków rodziny królewskiej chowano w piramidach mniejszych, a w mastabach budowanych rzędami na wolnych płaszczyznach w około trzech kolosów architektury egipskiej ukrywano w głębokich studniach zwłoki kapłanów i faraonowych urzędników. Nastrojowy kult zmarłych panował na brzegu pustyni wszechwładnie. Lecz po upadku państwa starego zamącone zostały stosunki wśród nekropoli.

Do wielu grobowców wdziera się lud biedny i buduje sobie skromne groby skrzynkowe, korzystając często ze starego materyału. Groby te należące do epoki przejściowej między starem a średniem państwem zakładano wszędzie i w uliczkach między mastabami i w podwórzach a nawet w korytarzach. Z tej grupy grobów późniejszych wymienić należy jeden bardzo typowy. Umieszczony został w małem podwórzu anonimowej mastaby tuż przed drzwiami maskowanemi. Szkielet leżał w skulonej pozycyi na płycie ofiarnej wziętej ze starszego grobowca.

Z późniejszych epok widać wśród mastab tylko skutki roboty rozmaitych rabusiów; a niemile dotyka brak wszelkich kulturalnych szczątków.

Ekspedycya odsłoniła w tegorocznej kampanii tylko część powierzonego sobie terenu; a dalsze części będą wymagały jeszcze kilkumiesięcznej forsownej pracy w najbliższych latach.

Prof. Dr. K. Hadaczek.



MAŁA MASTABA obok grobowca Nenseczerki.



SWIĄTYNIA, SFINKS I PIRAMIDA CHEOPSA.



ZAMEK W CZERWONOGRODZIE

CZERWONOGRÓD.

W powiecie zaleszczyckim, pół mili od Dniestru, wśród głębokiej uroczej kotliny, ujętej w około wieńcem lasów, skał i jarów, leży miejscowość, która pod względem położenia należy do najpiękniejszych w kraju.

Jest nią Czerwonogród, dziś cicha podolska wioska, niegdyś miasteczko, którego obronny zamek głośną w dziejach Rusi odgrywał rolę.

W środku wspomnianej kotliny, z wyniosłego wzgórza, oblanego srebrzystą wstęgą Dżuryna, wyrasta wśród bujnej zieleni ponad wioskę wspaniały pałac, należący dziś do ks. Maryi Lubomirskiej.

Położenie jego i architektura wskazują na pierwszy rzut oka, że pod upiększeniami i przeróbkami nowszej epoki, tkwią w nim mury i baszty dawniejszej obronnej budowli. Tak jest w istocie. Pałac dzisiejszy — to resztka dawnego czerwonogrodzkiego zamczyska, którego początki w zamierzchłej giną przeszłości.

Kto go pierwszy założył i kiedy? brak na to odpowiedzi. To pewna atoli, że stoi na miejscu prastarego grodu, jednego z najstarszych na Rusi, który od skalnych pokładów czerwonego wokoło piaskowca otrzymał nazwę — Czerwonego grodu, Czerwonogrodu, w potocznej zaś mowie lud dotąd często tylko „Czerwonem“ go zowie.

Wobec tego nie bez podstawy są dowodzenia wielu poważnych historyków, że ów zagadkowy gród Czerwień, który Rusi nadał nazwę — Czerwieńskiej czyli Czerwonej, a który w r. 981 zdobył „na Lachach“ Włodzimierz Wielki, książe kijowski i nawzajem do końca XI. wieku był przez Lachów tj. Polskę odbierany — jest identyczny z naddniestrzańskim Czerwonogrodem. Wszystko przemawia za tem.

Z natury niedostepne położenie, na wzgórzu, w kotlinie, ukrytej w zacisznem ustroniu wśród borów i skał — ułatwiło założenie tu grodu. Obronę jego nadto — jak wszystkich innych grodów w tym czasie — uzupełniły: woda, wały, rowy i częstokół. W ich obrębie legły mieszkalne sadyby i zabudowania.

W okresie samodzielności księstwa halickiego (1141—1340) milkną — rzecz dziwna — wiadomości o Czerwonym grodzie, chociaż kroniki prawią obszernie o Haliczu, który w niedalekiem sąsiedztwie wre życiem i szczękiem oręża.

Dopiero w połowie wieku XIV. gdy Podolem zdobytem na Tatarach, zawładnęli książęta litewscy Korjatowicze, wnukowie Gedymina, a następnie w. książe litewski Witold — Czerwonogród *(Castrum rubrum)* występuje na nowo na widownię jako ważny gród pograniczny Litwy. Było to w czasie, gdy — gdy Rusią Czerwoną, sięgającą po Strypę, zawładnęła Polska za Kazimierza Wielkiego.

Po śmierci Witolda (1430), dzięki energii możnej rodziny panów z Buczacza czyli Buczackich herbu Abdank część Podola z warownymi grodami: Kamieńcem, Skałą, Smotryczem i Czerwonogrodem przechodzi pod stałe panowanie Polski.

Za ten czyn posypały się łaski królewskie na Buczackich. Najstarszy z trzech braci, Teodoryk, zostaje zaraz kasztelanem kamienieckim, a nadto otrzymuje od Władysława Jagiełły Czerwonogród z przyległemi wsiami w lenne posiadanie jako osobne starostwo.

Odtąd Buczaccy do końca XVI. wieku dzierżą ten gród, piszą się starostami lub dzierżawcami królewskimi na Czerwonogrodzie i tworzą dlań podstawy nowego



ZAMEK Z PARKIEM.

rozwoju i znaczenia, jako stolicy odrębnego powiatu czerwonogrodzkiego.

Rycerski ród panów z Buczacza do wielkiego w tym czasie dochodzi wpływu, główny wodzi tu rej, broniąc Ruś i Podole od najazdów tatarskich. Na każdym kroku spotyka się ich nazwisko i wszędzie ich pełno od Karpat stoków po stepy czarnomorskie. Na czele walecznych hufców, z mieczem w dłoni widzim ich ciągle w nieustannej walce to z Tatarstwem, to z Wołoszą. Służą ojczyźnie mieniem i życiem. Ile bowiem mężów w tym rodzie — tylu bohaterów, a prawie każdy z nich tradycyjnie ginie na polu walki. Posiadłszy rozległe przestrzenie kraju są zarazem jego organizatorami. Wznoszą obronne zameczki, zaludniają pustki, fundują kościoły, słowem stają się głównym filarem do utrwalenia polskiego panowania i wielkiej pracy kulturalnej.

Zbudowanie pierwszego, drewnianego zameczku, na miejscu prastarego czerwonogrodzkiego horodyszcza — jest niewątpliwie dziełem Teodora Buczackiego. On również założył w pobliżu zamku klasztor OO. Dominikanów z kościołem św. Mikołaja i uposażył go hojnie. Odnośne dyplomy z lat 1444 i 1445*) wymieniają wyraźnie zamek, przy nim stare miasto, gdzie stał wspomniany klasztor i dalsze t. zw. nowe miasto. Był więc Czerwonogród wtedy znaczną osadą, którą król Kazimierz Jagiellończyk dyplomem z 18. sierpnia 1448 r. obdarzył prawem magdeburskiem, tj. zupełnym samorządem, a synowie Teodora († 1467), Michał i Jan Buczacki nie mniejszą również otaczali opieką.

W XVI. wieku po Buczackich przeszedł Czerwonogród w władanie — zawsze jako królewszczyzna — rycerskiego rodu Jazłowieckich, którzy przejęli na się rolę i tradycyę Buczackich, a swych właściwie protoplastów.

Najazdy tatarskie i wołoskie, jakich widownią było Podniestrze przy końcu XV. w. i w pierwszej połowie XVI. w. odczuł dotkliwie i Czerwonogród. Srogą zwłaszcza klęskę zadał mu najazd hospodara mołdawskiego Piotra w r. 1538. Po zdobyciu zamek i miasteczko zostały spalone, ludność wymordowana lub uprowadzona w niewolę. Ten sam los spotkał i klasztor z kościołem OO. Dominikanów, który po zabiciu mnichów spalony i zburzony do szczętu — nie podniósł się już więcej i dziś tylko tradycya świadczy o jego tu istnieniu.

Po tej klęsce nie odzyskał Czerwonogóód dawnej świetności, jakkolwiek Jazłowieccy na nowo odbudowali zamek i wszelkich dokładali starań o podniesienie miasteczka, zwłaszcza Jerzy wojewoda podolski († 1575), a po nim trzej jego synowie Andrzej († 1581), Mikołaj († 1595) i ostatni z rodu Hieronim († 1607).

*) Oryginały na pergaminie — w zbiorach autora.



WODOSPAD.



NAD DŻURYNEM.



W PARKU.

W r. 1609 starostą czerwonogrodzkim został Mikołaj na Żurowie Daniłowicz, podskarbi w. kor. († 1624). Po nim kolejno trzej jego synowie Jan Mikołaj († 1649). Franciszek († 1652) i Mikołaj († 1689) wypełniają prawie cały wiek XVII. jako włodarze Czerwonogrodu, jako opiekunowie i obrońcy.

Zbudowanie murowanego zamku na miejscu drewnianego jest ich zasługą. Stało się w pierwszej połowie XVII. wieku, w latach zaś 1648—1699 w okresie nieustannej prawie zawieruchy wojennej, zamek ów nieraz chlubną odegrał rolę, stawiając mężnie opór najeźdźcom i dając schronienie okolicznej ludności.

Lustracya 1665 r. taki daje nam jego opis *):

„Zamek w Czerwonogrodzie jest murowany. Do zamku wjeżdżając brama murowana gontami pobita. Wrota do niej wielkie na biegunach żelaznemi rafami okowanych. We wrotach furtka na biegunach z wrzeciądzem i skoblem. W tej bramie izdebka, gdzie wrotny mieszka, w niej piec piekarniany z wołoskim kominem. Na bramę schody drewniane z poręczkami; drzwi ze schodów dębowe na drewnianych zawiasach. Na bramie izdebka bez pieca z komorą z drzewa budowana. Okien trzy ołowianych, oprawnych w drewno. Drzwi do komory na zawiasach żelaznych, drzwi takież z komory na ganek drewniany dokoła izdebki.

Baszta murowana pod gontami. Na dole sklep. Drzwi do niego dębowe na zawiasach żelaznych z wrzeciądzem i skoblem.

Baszta druga murowana pod gontami. W niej schowanie jedno na górze bez sklepienia. Drzwi na biegunach, drugie drzwi na dole z sklepieniem, z wrzeciądzem i skoblem.

Baszta trzecia murowana, bez przykrycia, pusta.

*) W zbiorach autora.

Baszta czwarta murowana, bez przykrycia, pusta z jednej strony rozwalona.

Mur do koła zamku. Z jednej strony rozwalony z przyjazdu wedle bramy.

Budynek gdzie pan podstarości czerwonogrodzki przedtem mieszkiwał drewniany, pod gontami. Drzwi do niego na biegunach z klamką drewnianą. Izdebka z piecem zielonym. Drzwi na zawiasach żelaznych z klamką żelazną i haczykiem. Okien cztery w drzewo oprawnych, z okiennicami zasuwanymi. Stół lipowy, koło ścian ławy. Drzwi z izdebki do komory na zawiasach żelaznych z wrzeciądzem i haczykiem. Okno jedno otłuczone.

Kuchnia w sieni murowana. Komin murowany. Przeciw izdebki piekarnia. Drzwi na zawiasach drewnianych. Okien dwie. Piec piekarniany. Stół sosnowy, ławy około ścian.

Pod tym budynkiem piwnica murowana. Jest i drugi budynek z chrustu pleciony pod słomą.

Stajnia z drzewa budowana pod słomą.

W tymże zamku: hakownic na bramie i w zamku ośm, muszkietów dwa“.

Zaniedbany stan zamku tłumaczy nam następujący dopisek lustratorów:

„Jako wszystkie dobra województwa podolskiego są zdezolowane, tak i to starostwo przez nieprzyjaciela koronnego Kozaków, Węgrów, Tatarów, także i żołnierza często przechodzącego i przez opryszki albo lewense jest w niwecz obrócone i do wielkiej dezolacyi przywiedzione, tak że dochodów mało co z niego“.

Wobec grozy ciągłego niebezpieczeństwa od wschodu, Mikołaj Daniłowicz, posiadacz starostwa, polecił zrestaurować czerwonogrodzki zamek i zaopatrzyć go w rynsztunek wojenny.

Dzięki temu już w r. 1672, kiedy na Podole wkroczyła krociowa turecko-tatarska armia pod osobistem dowództwem sułtana Mahometa IV. i stanęła pod Buczaczem — zamek broniony przez miejscową i okoli-



KOLUMNA W PARKU.



ZAMEK OD OGRODU.

czną ludność, chłopów, mieszczan i szlachtę — stawił mężny opór oddziałom tureckim, wysłanym na jego zdobycie.

Przez dni kilka daremne były wysiłki nieprzyjaciół. Sprowadzeni inżynierowie tureccy użyli fortelu. Oto przez górę, rozsadziwszy skały minami, kazali zrobić znaczny przekop, w który wpuściwszy rzeczkę Dżuryn, odwrócili ją od zamku, a tem samem ułatwili sobie do niego dostęp. Zamek został zdobyty i spalony razem z miasteczkiem. Z kościoła fundowanego przez Daniłowiczów nie pozostał kamienna kamieniu. Obrońcy częścią zginęli, częścią w bisurmańskie poszli łyka. Ocaleli tylko ci, co zdołali ujść lub przedtem jeszcze w lasach szukali schronienia.

Pamiątką tej katastrofy jest po dziś dzień ów przekop turecki, którym płynie Dżuryn, tworząc piękny po skałach wodospad.

Po raz ostatni jeszcze odegrał zamek czerwonogrodzki rolę wojenną w r. 1698.

„W roku tym, dnia 17. sierpnia — mówią zapiski współczesne — przyszło było kilka tysięcy Turków i Tatarów pod Czerwonogród. Żadnej pociechy za łaską Bożą nie otrzymali, tylko jednego wzięli pachołka J. P. Kurdwanowskiego, podwojewodziego bracławskiego, kilkadziesiąt chłopów ścięli w polu, a Tatarów sześciu zabito".

Po tylu klęskach, wyludniony i zniszczony Czerwonogród, nie podniósł się już więcej, a nadto stracił charakter miasteczka i zamienił się w wioskę z pięknymi tradycyami przeszłości. Zamek przestał być warownią. Jako tako utrzymany służył jedynie podstarościm i ekonomom za mieszkanie wśród walących się baszt i murów.

Ostatnia lustracya z 1765 opisuje go krótko:

„Zamek na skale, murowany staroświecką strukturą, w około rzeką Dżurynem oblany i murami w niektórych miejscach porójnowanemi opasany".

Posiadacze starostwa czerwonogrodzkiego w XVIII. wieku: Kurdwanowscy, Bielscy, Raczyńscy nie zdołali już podnieść dawne miasteczko z upadku. Zabór austryacki 1772 r. — zastał Czerwonogród jako wioskę. Rząd zająwszy niegrodowe starostwo czerwonogrodzkie złożone z Czerwonogrodu i siedmiu wsi — nie zatrzymał je dla skarbu, lecz już w r. 1778 sprzedał ostatnim posiadaczom Kazimierzowi i Teresie Raczyńskim za 140 tysięcy złr. Ci wkrótce sprzedali je dalej Fabianowi Romanowi. Od tego w r. 1782 nabył ks. Jerzy Lubomirski, chorąży w. ks. lit., który znowu w r. 1785 sprzedał je ks. Karolowi Ponińskiemu za 560 tysięcy złp.

Od tej chwili nowa dla Czerwonogrodu zaczyna sie epoka.

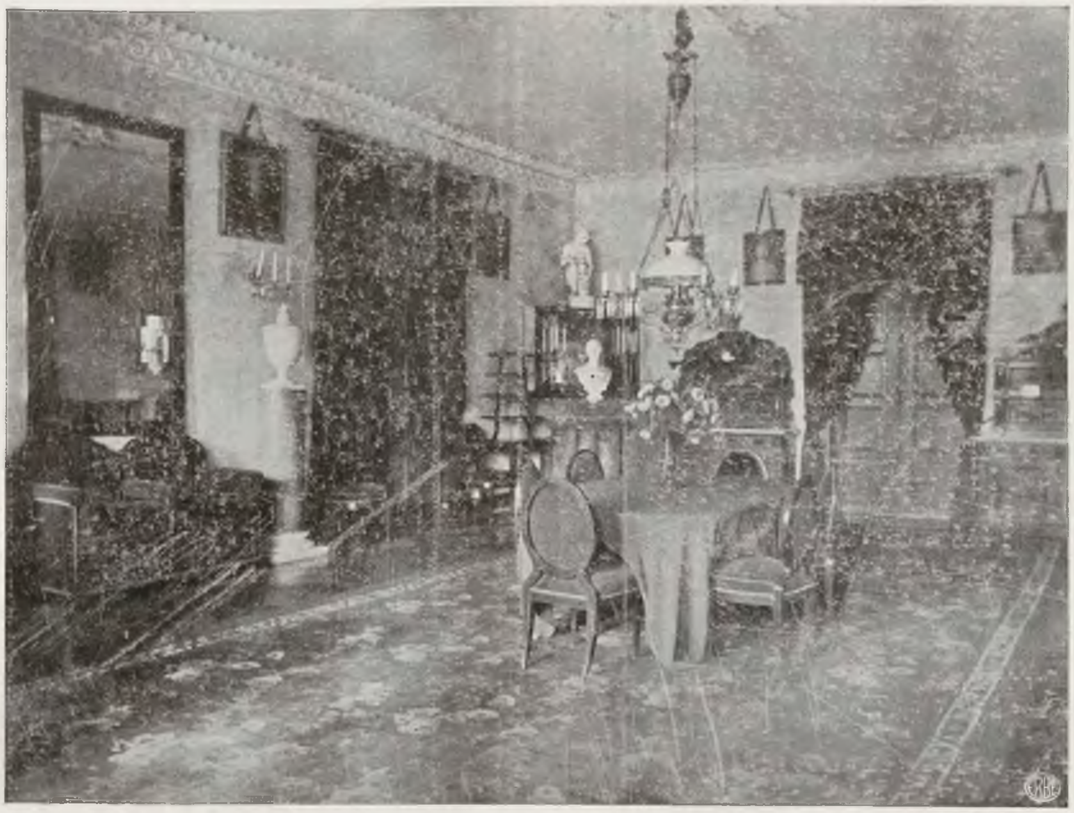
Ks. Karol Poniński zachwycony położeniem, obrał go sobie za stałą siedzibę. Trzeba ją było najpierw stworzyć i odpowiednio urządzić. Stary zamek rozsypywał się w gruzy, a nawet zrestaurowany — nie odpowiadał już duchowi czasu. Miejsce atoli ze względu na położenie było jedyne, na którem projektowany mógł stanąć pałac. Książe przeto łącząc przeszłość z teraźniejszością postanowił przebudować zamek i wyzyskać częściowo jego mury.

W tym celu po szeregu różnych projektów — polecił rozebrać dwie baszty i mury obwodowe od zachodu, i zostawić natomiast dwie wschodnie, okrągłe, wysokie na dwa piątra, a tworzące narożniki starego mieszkalnego gmachu. Gmach ten podwyższony o piętro, został odpowiednio przerobiony w stylu empiru, ozdobiony od frontu tj. od wschodu obszernym portykiem na dziesięciu potężnych toskańskich kolumnach i piękną terasą z dwustronnymi szerokimi schodami. Strzelnice baszt zamieniono na okna. Ścianę szczytową nad frontowym portykiem ozdobiły dwie tarcze z herbami właściciela i jego małżonki.

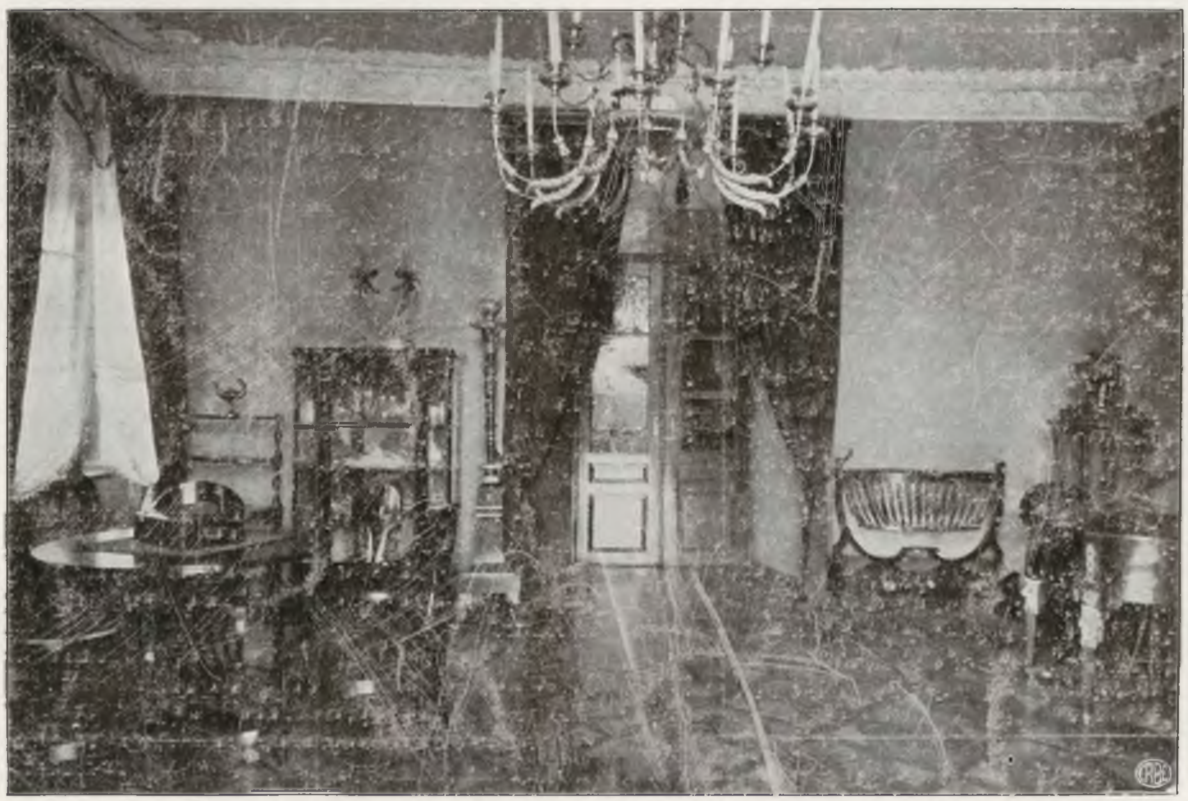
W r. 1808 znaczna część robót była już ukończoną.

Ks. Karol po śmierci pierwszej żony Joanny z domu br. Heydlównej, zawarł po raz wtóry (1811) związek małżeński z Heleną z Gurskich, córką Walentego, pułkownika w. p., kobietą wielkiego serca i rozumu, wysoce wykształconą, wrażliwą na piękno przyrody i sztuki.

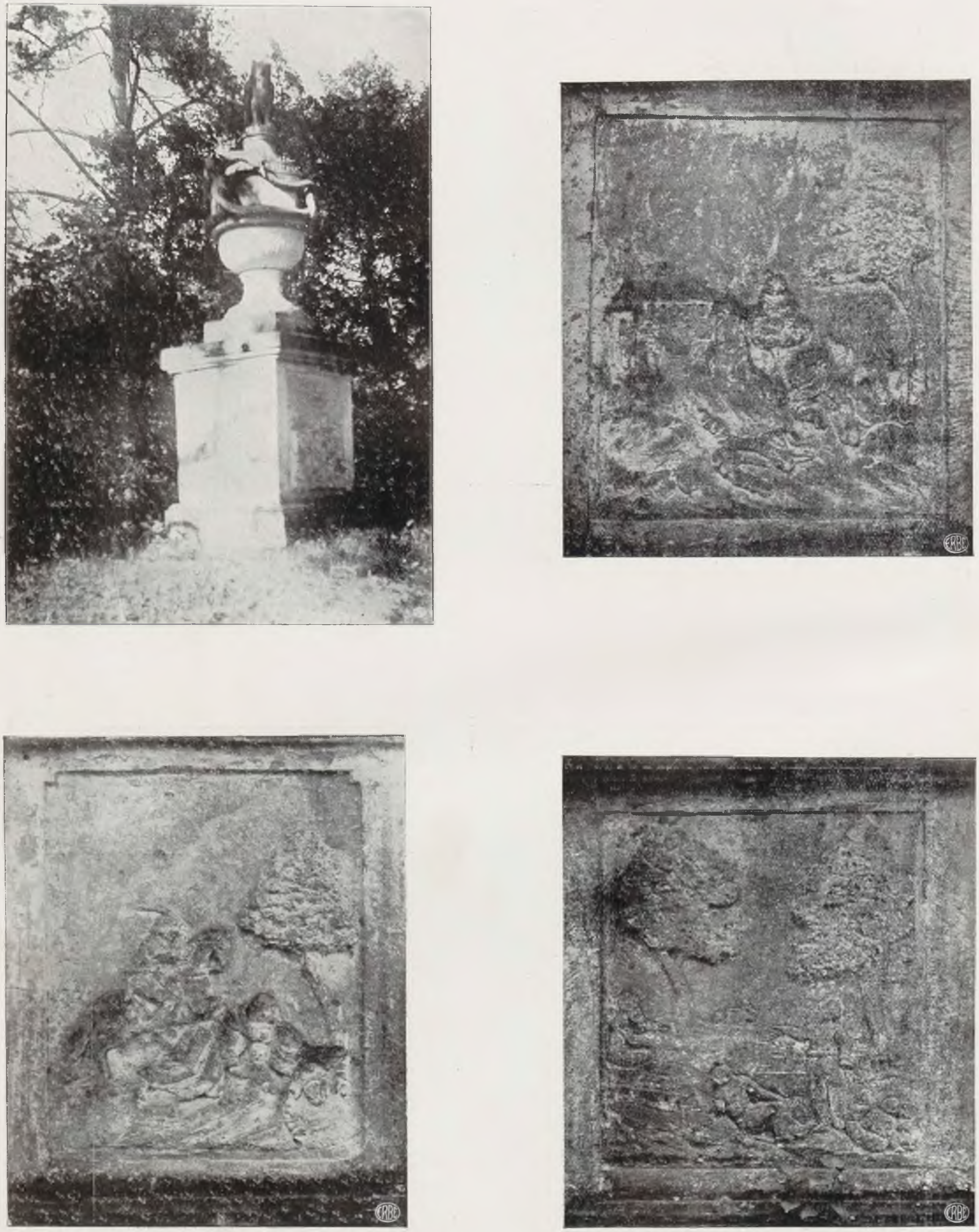
Czerwonogród, który ukochała całem sercem, zawdzięcza jej wiele. Za jej wpływem i pod jej okiem budowa malowniczego, choć architektonicznie nie zbyt szczęśliwie rozwiązanego pałacu, została w r. 1820 ukończoną, komnaty mieszkalne zapełniły się empirowymi meblami i dziełami sztuki, założono wspaniały park angielski, zniżający się terasami ku rzece — słowem powstała prawdziwie wielkopańska siedziba, która obok



SALA JADALNA.



SALON.



KOLUMNA Z PŁASKORZEZBAMI.

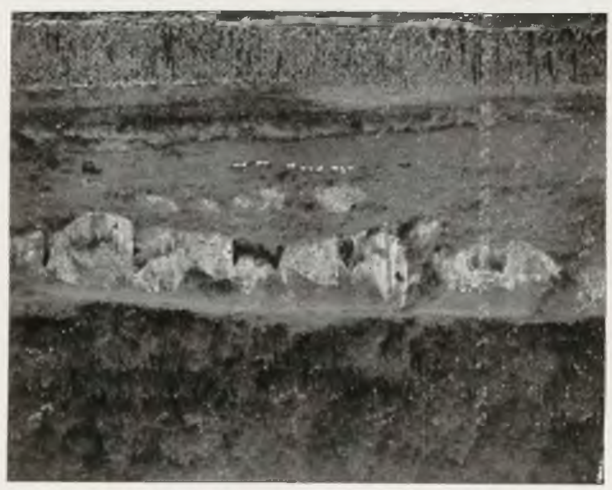












OKOLICE CZERWONOGRODU. Typy ludowe.



HELENA Z GURSKICH ks. PONIŃSKA.

idylli szczęścia małżeńskiego, wrzała szerokiem sąsiedzkiem życiem.

Księżna pragnęła z Czerwonogrodu stworzyć raj na ziemi — i nie szczędziła na to ani trudów ani kosztów, aby go podnieść i ozdobić.

Rozmiłowana w dziejach ojczystych, nasłuchawszy się miejscowych podań o klęskach jakie przechodził Czerwonogród — uwieczniła je okazałym pomnikiem wśród parku, na miejscu gdzie niegdyś stał klasztor i kościół OO. Dominikanów. Pomnik ten, dotąd istniejący, lecz znacznie zniszczony, przedstawia duży blok kamienny, zakończony sową siedzącą na urnie, ujętej w sploty czteru wężów. Niżej na czterech płaszczyznach na pół zatarte płaskorzeźby, przedstawiające epizody z dziejów Czerwonogrodu: oblężenie, zdobycie i pożar, wymordowanie OO. Dominikanów, przekopywanie góry.

Karol ks. Poniński umarł w r. 1830 zostawiając dwóch synów (Władysława i Kaliksta) i trzy córki (Karolinę, Hortenzyę i Helenę). Księżna-wdowa poświęciwszy się wychowaniu dzieci, administracyę rozległych dóbr prowadziła wzorowo, powiększała majątek, chociaż łożyła nie mało na różne cele narodowe, na wsparcia i dobroczynne instytucye.

W tym czasie wygląd czerwonogrodzkiego zamku uległ niestety wcale niepożądanej, nowej przemianie. Oto księżna ulegając życzeniom i smakowi estetycznemu najstarszego syna Władysława, któremu nie podobało się dzieło ojca, bo stare baszty nie wznosiły się ponad gmach mieszkalny, lecz jedną z nim co do wysokości tworzyły linię poziomą — kazała obie te baszty zburzyć do fundamentów. Na ich miejscu stanęły baszty zupełnie nowe, obszerniejsze, zbudowane w „gotyckim porządku“, o ostrołukowych oknach w głębokich wnękach i szczytach uwieńczonych koronkową pseudo-attyką. Nieoględny ten fakt, choć w najlepszej myśli zrobiony, zniszczył bezpowrotnie główne pamiątki starego zamku.

Srogi los nie oszczędził księżnej zmartwień. W r. 1833 umarł najstarszy, ukochany syn Władysław, młodzieniec budzący wielkie nadzieje, a wkrótce potem i dwie młodsze córki. Boleść matki nie miała granic. Dla uczczenia ich pamięci wzniosła w kościele czerwonogrodzkim wspaniały pomnik (ob. rycinę w artykule o Thorwaldsenie) wykonany w r. 1835 w Rzymie przez słynnego duńskiego rzeźbiarza, Thorwaldsena, z białego marmuru.

Szukając ukojenia poświęciła sie z tem większą miłością wychowaniu pozostałych dzieci, administracyi majątku i różnym akcyom dobroczynnym. Nawiązała szerokie stosunki ze światem literackim i artystycznym. Każda sprawa narodowa miała w niej gorącą opiekunkę. We Lwowie, gdzie odtąd często w *aedes regia* tj. kamienicy królewskiej mieszkała — salony jej słynęły daleko, gromadziły najwybitniejsze osobistości w kraju, stały zawsze otworem dla ludzi nauki, literatury i sztuki. Sama utalentowana wielce, pisała powieści, prowadziła rozległą korespodencyę, spisywała ciekawy dziennik swego życia. Otoczona ogólną czcią, skończyła tu żywot w r. 1853.

Jedyny syn ks. Kalikst objąwszy po śmierci matki Czerwonogród i resztę dóbr, otoczył go całym pietyzmem, ale brakło ducha, który tu każdy kąt poprzednio ożywiał.

Po jego bezpotomnym zgonie (1903) Czerwonogród z przyległościami przypadł w dziale spadkowym w stanie bardzo zaniedbanym, wnuczkom jego siostry śp. Karoliny z ks. Ponińskich ks. Lubomirskiej, a córkom śp. Adama ks. Lubomirskiego († 1893).

Z tą chwilą — zdaje się — znowu stare wróciły tradycye. Wskrzesza je matka i opiekunka spadkobierczyń Marya z Zamojskich ks. Lubomirska, której indywidualność i działalność przypomina bardzo śp. Helenę z Gurskich ks. Ponińską.

Otoczony jej opieką Czerwonogród podnosi się i upiększa z każdym rokiem. Z jej polecenia buduje się właśnie na spadzistych stokach północnych wzgórzy wspaniała droga, która łagodnymi skrętami połączy wygodnie szczyt wzgórza z zamkiem i nowe otworzy widoki na estetyczne skarby tego ślicznego ustronia.

Dr. Aleksander Czołowski.



Ks. KALIKST PONIŃSKI.



MARYA Z ZAMOYSKICH KSIĘŻNA LUBOMIRSKA.



CZERWONOGRÓD.



PŁASKORZEZBA THORWALDSENA na grobowcu w Czerwonogrodzie.
Marmur. Foto. z orginału.

THORWALDSEN W POLSCE.

Z okazyi opisu piękności Czerwonogrodu przypomniał się grobowiec ks. Ponińskich w kaplicy zamkowej, dłuta wielkiego Duńczyka. A że Galerya Narodowa miasta Lwowa posiada stary odlew płaskorzeźby Thorwaldsena, nasunęło się porównanie z drugiem jego dziełem, które posiada Lwów, daleko potężniejszem. W kościele Dominikanów jest grobowiec Józefy z Olizarów Borkowskiej, słynna niegdyś płaskorzeźba Thorwaldsena z kararyjskiego marmuru, której piękność opiewała inna generacya, a która przed kilku laty zajmowała znowu Lwów, co prawda nie dla swej attyckiej piękności, bardzo dalekiej od dzisiejszego smaku, ale dzięki pewnej świątobliwej operacyi, którą zacni Ojcowie Dominikanie w swej pieczy o duszyczki lwowskie, po osiemdziesięciu latach na geniuszku Thorwaldsena dokonali.

Jak w całej Europie, miał Thorwaldsen swoją epokę sławy i w Polsce. Chciała go mieć najpierw Warszawa, potem Kraków, nareszcie Lwów.

Kraków posiada podobno cztery dzieła Thorwaldsena, wszystkie na Wawelu w kaplicy Potockich, — Warszawa, która pierwsza chciała mieć dzieło mistrza Bartla, a cztery zamawiała, posiada jeno posąg Kopernika. Ze Lwowa wyszło zamówienie na grobowiec już w zimie z 1815 na 1816, Lwów też pierwszy na ziemiach polskich istotnie posiadł znakomite dzieło tego wielkiego rzeźbiarza.

* * *

Lwowski pomnik Thorwaldsena u Dominikanów należy do arcydzieł mistrza. Zamówił je u mistrza hr. Stanisław Borkowski, podczas swej podróży po Włoszech w 1815 i 1816. Znakomity ten geognosta, literat, podróżnik, członek kuratoryi Zakładu Ossolińskich jako *representans posteritatis,* który uratował i wydał „psałterz królowej Małgorzaty“ w Wiedniu, czynny członek Towarzystwa przyj. nauk w Warszawie, postawił wraz ze swą żoną z Michałowskich, ten grobowiec swej matce Józefie, z hr. Olizarów herbu Chorągwie Kmitów, pani na Świniarach i wielu włościach które wniosła w dom Borkowskich, żonie Jerzego, starosty radelickiego, chorążego sanockiej roty pancernej, później członka Stanów galicyjskich.

Prostotą, szlachetnością linii przypomina najpiękniejsze grobowce attyckie, a jednak jest jeden z najbardziej oryginalnych mistrza Bartla, przewyższa relief grobowcowy Lady Newbook z r. 1818 i Lady Lawlay z 1825. Duński syn cieśli a wnuk islandskiego proboszcza podniósł się tu na wyżyny najczystszego Hellenizmu.

Pomnik został wykonany w r. 1816 (według katalogu muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze) i nosi sygnaturę A. T. (Alberto).

Zamieszczamy podobiznę według pióra współczesnego br. Negroni we Lwowie, i według fotografii Jaworskiego, zdjętej obecnie dla „Sztuki“.

* * *

Drugie dzieło zamówione ze Lwowa, przez lwowską magnatkę, to pomnik grobowcowy, płaskorzeźba umieszczona na czele artykułu, znajdująca się w najpiękniejszym kącie Podola galicyjskiego, w Czerwonogrodzie.

Fundatorką grobowca była ks. Helena z Gurskich Ponińska z kamienicy króla Jana w rynku lwowskim i Czerwonogrodu. Córka jednowioskowego szlachcica ze Szklar w Rzeszowskiem, odziedziczyła po ojcu duży talent i żyłkę literacką. Stary pułkownik wydał w r. 1817 naraz całych sześć tomów „Różnych dzieł“ a w 10 lat jeszcze „Nowe książki i powieści“. A że miał żyłkę satyryczną i niepodległe zdanie, że pisał:

„Kto dla pieczeni, urzędu czy mienia
chce ujść za patryotę — nie wart jest wspomnienia“

albo że „lepiej sprzedawać książki, niźli czytać" — to miał i krytyków sporo. Córka Helena Gurska poszła za ks. Karola Ponińskiego dziedzica Czerwonogrodu. Pani wielkiego wykształcenia, kultywująca muzykę, malarstwo, autorka powieści francuskiej „*Vande ou la superstition*", z wybitną żyłką literacką i passyą dla sztuki, potrafiła wnet, choć szlachcianka z jednej wioski, nadać ton całemu lwowskiemu towarzystwu i przodować galicyjskiej i lwowskiej śmietance w aspiracyach kulturalnych. Została po niej ciekawa korespondencya i pamiętniczek (zbior Dra Czołowskiego). Zapełniła też Czerwonogród i „królewską kamienicę" dziełami sztuki i artystycznym sprzętem.

Ciężkie ciosy rodzinne zaprowadziły księżnę do Rzymu. Nagle utraciła syna obiecującego, ks. Władysława w Dreźnie i córkę w Ischlu. Księżna pojechała do Rzymu z jesienią 1834, żeby siedzieć tam większą część roku 1835 i wraca znowu w 1837. Pobyt w Rzymie był dla jej życia epokowego znaczenia.

Pisał raz Thorwaldsen, który się urodził w r. 1770 „przyszedłem na świat 8. maja 1797; do tego dnia nie egzystowałem". Była to data dnia pierwszego przyjazdu do Rzymu. Na księżnę Helenę, tę Galicyankę o wysokiej kulturze, jaką w lwowskim pensyonacie pani Croisé przy „Kręconych Słupach" czy u swego ojca, jowialnego bajarza zdobyć mogła, Rzym oddziałał decydująco i na całe życie. Co prawda była już „klassycystką" i passyę do „Empiru" miała we Lwowie, tak samo, jak jej syn ks. Władysław, niosąc swój pseudoklasycyzm nieprzetrawiony — do Czerwonogrodu, gdzie niszczy najautentyczniejsze pamiątki średniowiecza dla kompilacyi pseudoklasyczno-romantycznej.

Wnet w Rzymie zamienił się salon ks. Heleny w pałacu najętym przy via Babuino w centrum kolonii polskiej i artystycznej rzymskiej. Zakupuje obrazy i rzeźby i mnóstwo rzymskiego przemysłu artystycznego, połamane kolumny, kopie bronzów, mozajki. Zamawia obraz przedstawiający patronkę „cesarzową" św. Helenę u malarza Tommaso Minardi, który popełnia nietakt spożytkowania zdaje się rysów księżniczki do portretu świętej Heleny, ale skarcony, wyszukuje jakąś *signorę „che ha goduto fama di bellisima*" a będąc teraz „*di eta matura come conviene alla Santa Impratrice*" jest doskonałą modelką dla świętej patronki. To znów u Rinaldi'ego mosaicisty zamawia wykonanie w mozaice głowy Chrystusa, nieznanego malarza, którą kupiła w Rzymie. Rinaldi „symplifikuje" sobie robotę bo wykonując według zlecenia i całego wzoru musiałby żądać drugie tyle, bo „*ho fatto il peggio affare che possa farsi al dir di tutti*", — ale robi „*come se mi fasse pagata come merita*" a różni sławni *professori „hanno trovata meglio assai del Originale*", — tak go ujęła księżna „*per il suo buon cuore*", interesująca się żoną i dziećmi artysty — Signora Costantino Rinaldi. To znów zamawia za 100 dukatów holenderskich u snycerza marmurzysty Paolo Filippi dwie kolumny ołtarzowe z czarnego marmuru z monolitów po 4 i pół łokcia, z bazą i kapitelami porządku *composito*, z szarego marmuru. Nadto chrzcielnicę z czarnego marmuru, z herbami w wypukłorzeźbie, napisem księżnej. Projekta rysował Signor Lanci.

Ale przedewszystkiem zachwycił księżnę Thorwaldsen. Widocznie często bywała w pracowni mistrza Bertla, który właśnie kilka słynnych grobowców zrobił, — a Thorwaldsen bywa w salonie księżnej na rautach i obiadach.

Zamawia jeszcze w 1734 u mistrza marmurową płaskorzeźbę grobowca dla zmarłych w kwiecie wieku dzieci. Ma przedstawiać „przejście z tego świata w drugi" — *il passaggio da questo all'altro mondo*", wielkości prawie naturalnej, złożony z czterech figur, z tych trzy, matka i dzieci mają być portretowane, z jednego bloku najlepszej jakości kararyjskiego marmuru. Cena umówiona 2000 skudów rzymskich, płacąc 500 po zaczęciu roboty, 750 w połowie, a resztę po ukończeniu. Z jednego listu wynika że Thorwaldsen ukończył szkic, *il bozzetto* jeszcze w grudniu 1834 bo już 18. grudnia tego roku zaprasza księżnę do swego atelier dla oglądnięcia. Kontrat podpisano 27. kwietnia 1835 i Thorwaldsen dostał zadatek 500 *scudi romani*.

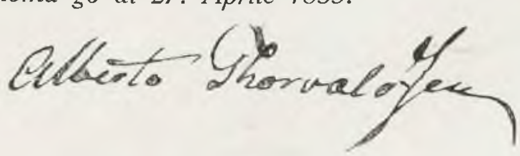


KS. WŁADYSŁAW PONIŃSKI.
(Rys. współcz. ze zbiorów Dra Czołowskiego).

Podajemy z oryginału kontrakt Thorwaldsena z polską księżną z Galicyi.

Con il presente mi obligo io sotto di terminare in un anno circa il bassorilievo commettomi della Signora Princippessa Elena Poninska, rappresentante il passaggio da questo all'altro mondo, composto di quattro figure di grandezza quasi naturale a proporzione del marmo che avra la larghezza di palmi undici e l'altezza propporzionata. Le tre figure principali, cioé la madre ed i figli, saranno ritrati, e rilevate quanto lo permettera il marmo, il quante dovra essere statuario di Carraru della prima qualita. Il pagamento del prezzo convenuto in scudi duemila Romani si fara in tre rate, cioe scudi cinquecento al principio del lavoro, scudi settecento cinquanta alla meta, e gli altri scudi settecentocinquanta al fine del lavoro medesimo. In fidem

Roma go di 27. Aprile 1835.



Si e ricevuta la prima rata del pagamento in scudi cinquecento come sopra — Roma 29. Aple sudo.

Alberto Thorvaldsen.



GROBOWIEC HR. JÓZEFY Z OLIZARÓW BORKOWSKIEJ W KOŚCIELE OO. DOMINIKANOW WE LWOWIE.
(Fot. dla Sztuki W. Jaworski.)



GROBOWIEC HR. BORKOWSKIEJ W KOŚCIELE OO. DOMINIKANÓW WE LWOWIE
według współcz. rys. piórem A. br. Negroni.



POMNIK WŁODZIMIERZA HR. POTOCKIEGO.

Księżna zamówiła także biust syna Władysława.

Ale grobowiec niebył gotów aż w r. 1842. Zdaje się że księżna nagliła ale niemogąc się doczekać, przestała się interesować.

Nareszcie w 1842 Thorwaldsen ukończył robotę i on znowu kilkakrotnie urguje o monetę i odebranie. Ale tymczasem zaufany księżnej hr. Adam Sołtan odkrył jakąś wadę lokalną w marmurze, co spowodowało zwłokę księżnej z wypłatą. Thorwaldsen twierdzi że odkryta *„qualche piccola macchia"* w marmurze, której niedostrzegł w bloku, nic nie szkodzi *„al decoro del lavoro"*. Apelował do księżnej za pośrednictwem marszałka Marmont. Księżna natychmiast przesłała przez dom bankowy Torlonia resztę 1500 rzymskich skudów, a Thorwaldsen wysłał rzeźbę na Ankonę-Tryest, dziękując księżnej za *„gentile maniera"* składając jej zapewnienie *„della mia servitu"* obiecując *„il bustino di marmo"* ks. Władysława przesłać, jak tylko skończy.

Nareszcie nadeszła płaskorzeźba Thorwaldsena do Lwowa w 1842, gdzie była niejaki czas wystawiona na widok publiczny w pałacu hr. Józefa Komorowskiego, po czem poszła na miejsce swego przeznaczenia do Czerwonogrodu. Rysował ją piórem br. Adolf Negroni i tak się rozpowszechniła.

Grobowiec ten należy do najsłabszych Thorwaldsena. Teatralna poza, sztuczny patos, połączenie idealnych klasycznych motywów z realistyką portretową, które tylko raz powiodło się mistrzowi Albertowi w pomniku baronowej Schubart z r. 1814, zawiodło zupełnie. Pomnik jest słabszy od reliefów grobowcowych Lady Newbook i Lady Lawley. Bez porównania niżej stoi od arcydzieła jakim jest płaskorzeźba grobowca hr. Borkowskiej u lwowskich Dominikanów.

Ale biust nienadchodził. Thorwaldsen przeniósł się z Rzymu do Kopenhagi, powrócił znowu nad Tyber, wreszcie umarł w 1844 — Księżna zapłaconego biusta nie otrzymała. Lata toczy się reklamacya. Pozostałe po Thorwaldsenie prace przeszły do muzeum w Kopenhadze. Księżna jeszcze w 1849 reklamuje przez Konsulat. Konsul robi studya w papierach po Thornwaldsenie a *„le resultat en a parfaitement constaté le droit de la reclamation"*. Odkryto dwa marmurowe biusty nieoznaczone. Jeden przypomina rysy ks. Władysława na płaskorzeźbie Czerwonogrodzkiej. Więc muzeum przesyła dwa rysunki obydwu biustów księżnej do rozpoznania. Istotnie księżna rozpoznaje w rysunku który załączamy swego syna i biust wysłano. Gdzie się marmur który był w lwowskiej zimowej siedzibie księstwa, w kamienicy Sobieskich, obecnie znajduje, nie mogłem się dowiedzieć.

* * *

Wszystkie Krakowskie dzieła Thorwaldsena fundowane przez rodzinę Potockich.

W r. 1812 zgasł nagle 8. kwietnia w Krakowie syn Stanisława Szczęsnego Potockiego, jeden z 17 dzieci nieszczęsnego twórcy Targowicy, Włodzimierz Potocki z Tulczyna, którego krótkie życie było jednem pasmem ofiary i bohaterstwa, jak żeby je poświęcił na zmazanie ojcowskiej winy. Na wieść o powstaniu Księstwa warszawskiego w 1807 przedziera się do Księstwa, za co podpada konfiskacie majątku, oddaje się pod komendę ks. Józefa, który zleca mu sformowanie pułku artyleryi konnej. Sztyftuje pułk, zaopatruje w wyborne konie, mundury, — tylko armaty dostarczył skarb, — przez całe miesiące z własnej szkatuły żołd wypłaca. W 1809 bierze udział w kampanii przeciw Austryi, odznacza się pod Raszynem, cudów dokazuje pod Górą-Kalwaryą w rocznicę 3 maja, jeden z pierwszych, z karabinem w ręku na murach Opatowa, pomaga dzielnie ks. Józefowi w bitwie pod Trześnią, w lipcu ze swą artyleryą zajmuje Kraków. Gdy nastał inny wiatr, Cesarz wraca mu zasekwestrowany majątek, ofiaruje regiment „Włodzimirski", — ks. Warszawski chce go zrobić generałem, — gdy nagle, przed samą kampanią rosyjską Napoleona umiera 8. kwietnia 1812 w Krakowie, w 23 wiośnie życia.

Nieutulona z żalu wdowa, Tekla z ks. Sanguszków hr. Potocka zamawia jeszcze w r. 1816 u Thorwaldsena pomnik grobowy. Ale dopiero gdy w r. 1820 wracał Thorwaldsen z Warszawy, zatrzymał się w Krakowie i tutaj dopiero doszło do porozumienia w sprawie pomnika Potockiego. Hrabina chciała pierwotnie całe mausoleum. Projekt zredukowano do jednej postaci.

Thorwaldsen chciał zrobić młodego bohatera w wojskowem ubraniu, ale hrabina Potocka wyraźnie podyktowała Apollina Belwederskiego jako wzór. Takim go też zrobił Thorwaldsen, wkładając jednak dużo swego, stworzył cudny pomnik tryumfującej młodzieńczej piękności, energii i dzielności, wspomnienie młodych bogów Praxytela, jedną z przedziwnych kreacyi wielkiego Hellenisty. Ośmdziesiąt lat należał do ozdób bocznej nawy Katedry, naprzeciw kaplicy Zygmuntowskiej, nareszcie musiał ustąpić pod dyktatem kardynała Puzyny,



POSĄG WŁODZIMIERZA POTOCKIEGO W KAPLICY POTOCKICH NA WAWELU.



POSĄG CHRYSTUSA W KAPLICY POTOCKICH NA WAWELU

przeniesiono go z nawy katedry do kaplicy królowej Zofii (Wąsowiczów).

Tutaj znajdują się dwa biusty Thorwaldsena i posąg Chrystusa, replika czy tylko kopia arcydzieła Thorwaldsena z Maryackiego kościoła w Kopenhadze, dokonana w latach 1830—1840 sumptem hr. Zofii Potockiej.

* * *

Tragiczne były losy dzieł Thorwaldsena zamawianych dla Warszawy.

Przed kampanią 1812 roku padły słynne słowa Napoleona, w których widziano „zapowiedź chęci przywrócenia kraju w granicach przedrozbiorowych", — i Sejm warszawski postanowił upamiętnić je wykuwając w marmurze. Zwrócono się do Thorwaldsena z prośbą o wykonanie Karyatyd, któreby podtrzymywały tablicę marmurową z wykutemi słowami Napoleona.

Ale przyszedł r. 1812, potem Waterloo. Karyatydy zostały u mistrza niewykupione. Nareszcie kupił je rząd duński dla umieszczenia po bokach tronu w Christianburgu. Według innej wersyi zamienił je potem Thorwaldsen w kominek, którego gzems stanowi fryz z wesołymi amoretami.

Prawie równocześnie zamówiła Warszawa u Thorwaldsena posągi Kopernika i ks. Józefa Poniatowskiego. Ostatni nieco pierwej. Ale stanąć miał w Warszawie jedynie posąg Kopernika.

Jak się tylko zaczęła rewindykacyjna robota, żeby Kopernika Polsce „ubezpieczyć", równocześnie z uchwaleniem przez Warszawskie Towarzystwo przyjaciół nauk na wniosek Albertrandego, żeby wywołać naukową pracę, którąby wykazała co matematyka i astronomia, nauka Europy zawdzięczają Polakowi-Kopernikowi, zjawiają się pomysły uczczenia go pomnikiem wspanialszym jak tablica Kromera w Frauenburgu, jak Toruński pomnik postawiony przez Jabłonowskiego, czy biust w kościele św. Anny w Krakowie.

Ale ojcem pomysłu był Stanisław Staszic. Zniesiono się z Thorwaldsenem już w r. 1817. Staszic połączył projekt postawienia własnym sumptem gmachu dla Towarzystwa przyjaciół nauk na podominikańskich gruntach przy Krakowskiem, z wzniesieniem pomnika wielkiemu astronomowi. Korzystając z zapowiedzianego od r. 1819 przybycia Thorwaldsena do Warszawy, na wezwanie komitetu pomnika ks. Józefa (który także zamawiał biust cesarza Aleksandra I.) Staszic, który właśnie został dyrektorem Wydziału kunsztów i przemysłu w komisyi spraw wewnętrznych, zlecił omówienie sprawy pomnika Kopernika, z bronzu, na wysokiej podstawie. Ale Thorwaldsen przybył z Kopenhagi, jadąc na Berlin i Drezno, gdzie go bardzo czczono, 19. czerwca 1820 do Warszawy. Wtedy zawarto kontrakty zarówno co do Poniatowskiego jak Kopernika. Thorwaldsen brał udział w uroczystości położenia kamienia węgielnego pod gmach Towarzystwa przyjaciół nauk a we dwa dni stanął kontrakt o pomnik Kopernika. Oto brzmienie kontraktu.

„1. Pan kawaler Thorwaldsen obowiązuje się zrobić z gipsu model, czyli wzór statui Kopernika i dostarczyć formy do lania tej statui z bronzu. Takowa statua będzie wielkości kolosalnej, siedząca na krześle, odziana togą akademicką trzymającą sferę armilarną w jednej ręce, mająca oczy obrócone ku niebu. Nadto załączony ma być rysunek, czyli plan podstawy. (piedestalu).

2. W nagrodę za tę pracę pana kawalera Thorwaldsena ofiaruje mu radca stanu Staszic dwa tysiące dukatów holenderskich.

Pan kawaler Thoywaldsen obowiązuje się ukończyć model żądany w przeciągu roku jednego i miesięcy sześciu od daty dzisiejszej, a po jego ukończeniu należy-



KOPERNIK PRZED GMACHEM TOW. PRZYJACIÓŁ NAUK W WARSZAWIE.

cie opakowany przesłać do Warszawy, drogą najdogodniejszą, pod adresem radcy stanu Staszica.

4. W dniu podpisania kontraktu wypłaconą będzie panu Kawalerowi Thorwaldson trzecia część umówionej sumy, to jest sześćset sześćdziesiąt sześć dukatów i dwanaście złotych, po odebraniu zaś modelu w Warszawie resztę należytości, to jest tysiąc trzysta trzydzieści i trzy dukatów i złotych polskich sześć odbierze.

5. Radca stanu Staszic obowiązany będzie opłacić koszta upakowania i transportu z Rzymu do Warszawy.

6. Tę umowę sporządzoną w dwóch egzemplarzach (po polsku i po francusku) strony obydwie podpisują.

W Warszawie 30. czerwca 1820 r.

Stanisław Staszic. Albert Thorwaldsen.

Adam Prażmowski, eveque de Płock et membre de la Société Royale de Varsowie, comme temoin.

Valentin Skorochod Majewski, notaire publique du Royaume de Pologne, Deputé à la Diète du dit Royaume comme temoin".

Ze składek publicznych otrzymano 36.092 złp. 5 gr.

Wypłacono Thorwaldsenowi 12.666 złp., zostało w kasie 33.426 złp. czyli dukatów 1233 w złocie. Że zaś samemu Thorwaldsenowi należało się jeszcze 1333 dukatów i 6 złp., więc brak 100 dukatów dla samego Thorwaldsena!

A gdzież transport z Rzymu, bronz, koszta odlewu, marmur na piedestał?

Na to winien był jeszcze zdeklarowanych 1000 złp. Jan hr. Tarnowski, — Feliks hr. Czacki 500 złp. Nazbierało się w komisyi edukacyjnej zaległej pensyi biskupa płockiego Prażmowskiego, jako niegdyś członka komisyi edukacyjnej, którą oddał na pomnik 2395 złp. 25 gr.

Były dane, że na apel do narodu proboszcze przyszłą stare dzwony, zbierze się inny kruszec. Zawsze brakowało przeszło 100.000 złp. Wtedy Stanisław Staszic, prezes Towarzystwa który stawia własnym sumptem gmach Towarzystwa ofiarował ze swego majątku — sto tysięcy: „w tym celu aby mąż wielki Kopernik, cześć dla siebie od swoich ziomków otrzymał i zabezpieczony został od sąsiadów naszych, chcących go za swego ziomka przywłaszczyć sobie".

Istotnie okazało się że ofiarność w narodzie była duża. Płyną składki. Szlachcić Walicki z Kwaśniewa składa 2000 złp. inni po kilka set, — uczniowie szkoły chełmskiej i warszawskiej przy kościele ewangelickim składają 471 złp.

W 1822 przyszła wieść z Rzymu że Thorwaldsen zmienił plan a nawet ukończył model w gipsie, sadzając Kopernika nie w krześle „kuryalnem" ale w postaci „siedzącego na skale mędrca i czyniącego obserwacye". Debaty — projekt odrzucono i powrócono do krzesła i uchwalono napis na wniosek Staszica: „Polacy ziomkowi swemu Kopernikowi".

Staszic nie miał dożyć odsłonięcia pomnika.

Odlew miał się dokonać w Warszawie w giserni Norblina starszego i Francuza Gregoire. W tem umiera Norblin. Przerażenie. Ale zawarto nareszcie kontrakt z Janem Gregoire 17. kwietnia 1828 w mieszkaniu hr. Sierakowskiego (Hotel Saski), który się podjął model pomnika Thorwaldsena nadeszły z Rzymu morzem na Hamburg, odlać w bronzie, sprowadzić paryskiego „odlewacza i ogładziciela" — *fondeur et ciseleur*, posta-



POSĄG KOPERNIKA W WARSZAWIE WEDŁUG RYSUNKU PIWARSKIEGO.



POSĄG KS. JÓZEFA PONIATOWSKIEGO W HOMLU KS. PASZKIEWICZÓW.

wić cokół, posadzkę, otoczyć żelazną balustradą na kamiennych słupach, za sumę 50.000 złp. z dodaniem kruszcu zebranego.

Istotnie zebrało się 13.671 funtów miedzi, 5939 funtów kruszcu dzwonowego, dwa dzwony ważące 2818 funtów, jeden około 900 funtów, czyli razem około 22.328 funtów miedzi i spiżu dzwonowego.

Nagle znów rozeszła się wieść — Gregoire umarł. A uroczystość odsłonięcia była już ogłoszona. Nowy popłoch. Szczęściem okazało się że Gregoire pomnik przed śmiercią ukończył.

Nareszcie po przebyciu trudności z W. Księciem Konstantym, odbyła się uroczystość odsłonięcia 11. maja 1830. Był zaproszony Humboldt. Zebrany był Sejm i cała Warszawa. Mowę wygłosił Niemcewicz szczęśliw że dożył chwili, apelując do Kopernika by był protektorem tej ziemi co go wydała. Kantatę Kurpińskiego odśpiewano.

Pomnik Kopernika pełen prostoty i godności. Z antycznej muzy, na którą współczesny płaszcz narzucił, zrobił Thorwaldsen zadumanego mężczyznę — Kopernika.

* * *

Losy pomnika ks. Józefa były tragiczne. W Warszawie powstała już w r. 1817 myśl uczczenia ks. Józefa Poniatowskiego konnym pomnikiem, który miał stanąć na Saskim placu, później na placu Krasińskich. Zawiązał się komitet, poszło hasło, z 5-groszowych składek całego narodu zamówiono posąg u Thorwaldsena, będącego jeszcze w Rzymie. To też, kiedy w październiku 1819 mistrz powrócił z Rzymu do Kopenhagi zamyślając na stale osiąść, ponowiono wezwanie, by dla porozumienia się z komitetem zechciał przybyć do Warszawy. Istotnie w jesieni 1820 ściągnął Thorwaldsen na Berlin i Drezno, gdzie go niesłychanie czczono, do Warszawy. Thorwaldsen pierwotnie projektował posąg ks. Józefa w mundurze, w chwili gdy daje ostrogę koniowi by skoczyć do Elstery. Koń niechce i staje dęba. Idea została przyjęta przez komitet: „*admise par le Comité*“. Ale sprzeciwiiła się, jak pisze Plon — rodzina. Czy nowe układy „*soit que la famille ait regretté de voir la cause matérielle de la mort du heros trop directement rappellée par cette composition, ce modèle fut complètement abandonné*“. Podobno Komitet, ze względów politycznych, wybrał postać klasyczną. W to graj — było klasycyście. I nie daleko szukał wzoru. Skopiował prawie posąg Marka Aureliusza z kapitolińskiej platformy i dodał mu tylko „własną“ głowę, zresztą nie bardzo podobną do ks. Józefa.

Wykonanie pomnika wlokło się niesłychanie, jeszcze bardziej jak pomnika Kopernika, którego zamówiło w trzy lata później Towarzystwo przyjaciół nauk.

Thorwaldsen znanym był z tego że się z wykonaniem zamówień nie spieszył, choć dbały o przychody, żadnego nie odmawiał. Zresztą nawała prac, dosłownie dla całego świata, usprawiedliwiała zwłokę. Nieraz umierali ci co zamawiali a posąg dostawali dopiero spadkobiercy. Słynny wypadek z ks. Bariatyńskim, który zamówił posąg grobowcowy. Książę umarł, w parę lat umarła jego wdowa, dopiero syn upomniał się po śmierci mistrza, gdy już posąg był w kopenhadzkiem muzeum, które już oryginału wydać nie chciało i ks. Bariatyński musiał się kontentować kopią.

Zamówiony w r. 1817, omówiony w szczegółach w Warszawie w 1820, czekał wśród mistrza zamówień cały lat dziesiątek na wykonanie. Mistrz powrócił do Rzymu, dokąd szły urgensy komitetu warszawskiego, a były takie, które mistrzowi wyrażały całe oburzenie obrażonego uczucia narodowego, skoro było wiadome, że Thorwaldsen w tym czasie, Bóg wie komu nie wykonywał najrozmaitsze zamówienia.

Pisał Niemcewicz do Thorwaldsena:

„En Vous choisissant pour perpetuer la gloire de Copernic et de Poniatowski, ce n'est pas la societé Royale seule, c'est la Nation entière, qui Vous a designée comme l'artiste le plus celèbre et le plus digne, de sauver du naufrage au moins quelques souvenirs de notre gloire passée. Une ame aussi noble, aussi elevée, pourrait elle être insensible à ce choix? Plus d'une fois les artistes sont forcées de celebrer l'orgueil sans merite. Vous Monsieur, en travaillant pour la Pologne, vous prites un engagement plus digne de votre ame, celui, d'immortaliser les vertus les plus sublimes, le genie créateur, la valeur et le devoument sacré à la Patrie. Que ces motifs parlent à votre âme, echauffent votre génie, hatent Vótre ciseau créateur. Envoyer nous au plutôt vos chefs d'oeuvres! Que la Pologne, en contemplant ses heros, benisse l'artiste, qui les a rendus à la vie. Veuiller, Monsieur, répondre à notre lettre, nous apprendre a plutôt le moment ou vous compter embarquer Copernic, aussi que le piedestal, que Vous lui destinez, Compter d'avance sur notre eternelle reconnaissance, et agréer les assurance de notre consideration la plus distinguée“.

Nareszcie, w przededniu narodowej wojny w 1830 roku nadszedł posąg do Warszawy. Warszawa wzięta — cesarz Mikołaj darował posąg ks. Józefa ks. Paszkiewiczowi, który zawiózł go do Homla w Mohilewskie, pomiędzy Mińskiem a Mohilewem i ustawił w parku przed pysznym pałacem Paszkiewiczów, gdzie dotad stoi. Legenda, że ks. Paszkiewicz kazał przerobić ks. Józefa na św. Jerzego jest nieprawdziwą.

Ale Thorwaldsen miał konne pomniki dla Monachium, dla Kopenhagi, zanosiło się na pomnik Schwarzenberga dla Wiednia. Pierwej, jak widzieliśmy przyszedł Kopernik.

Popiersie cara Aleksandra I. dla Warszawy, które według katalogu Muzeum miało być wykonane w 1820 (Nr. 246) nazywa Kraushar „najlepszem dziełem Thorwaldsena“ i mówi o niem że „prześliczne“ a wykonane „prawie w oczach Towarzystwa przyjaciół nauk“ — nie jest mi znane.

Oto kilka notatek z okazyi Czerwonogrodzkiego pomnika o Thorwaldsenie w Polsce.

Tadeusz Rutowski.

Redaktor: DR. TADEUSZ RUTOWSKI. Wydawca: Spółka wydawnicza „SZTUKA“.

DRUKIEM ZAKŁADÓW PRZEMYSŁOWYCH SPÓŁKI „PRASA“, WE LWOWIE.